الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب النقدي عند ابن وكيع التنيسي

رسالة مقدمة لنيل
درجة الدكتوراه في الأدب العربي

إعداد الطالب:
عباس بن يحيى

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد القادر هني

السنة الجامعية: 2004/2003

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يمكن القول إن القرن الرابع الهجري هو بحق قرن النقد الأدبي؛ التقت فيه الروافد الثقافية، فاستوت النظرية النقدية وازدهر النقد التطبيقي. ورغم أن القضايا النقدية التي طرحت في القرن الثالث لم تختف نهائيا؛ كالحداثة (القديم والجديد)، وبنية النص (اللفظ والمعنى)، إلا أنها عرفت تجسدها من خلال الأبحاث المتطورة في القرن الرابع انطلاقا من توجهات واهتمامات مختلفة، وحقق بعضها للنقد شخصية متميزة بعض التميز [1].

فالمشروع النقدي أخذ يبرز في أعمال وجهود نقاد كبار؛ عكفوا على مستجدات الساحة الشعرية، وشغلوا بقضايا العصر، وتمكنوا من الاهتمام بالدقة والتحديد، مستفيدين من العقلانية المطورة عن التلاقي مع التراث الأرسطي، وقد يكون أخطر تطور في هذا القرن الاتجاه بقوة إلى النقد التطبيقي، أو معالجة النص ومباشرته، وهو ما ازدهر حول ثلاثة ظواهر أدبية أو ذات علاقة قوية بالأدب والشعر، وهي: أبو تمام، والمتنبي وقضية الإعجاز القرآني.

لقد صدمت نصوص كل من أبي تمام والمتنبي حاسة المتلقي العربي، فبدا - خاصة في القرن الثالث عند اللغويين - ما يكتبه أبو تمام مثلا غير مفهوم، أو خارجا عن طريقة شعر العرب. لكن المسألة أثارت نقاد القرن الرابع لمعرفة أصول هذا الاتجاه، ومدى أصالته، وطريقة صاحبه في التحوير والأخذ، وهو نفسه ما سيحدث لدى كوكبة النقاد الذين انصرفوا إلى شعر المتنبي.

لقد عالج هذا النقد عددا هاما من القضايا الأساسية التي أفادت - في جانب منها، وبشكل رئيس- في تطور النقد التطبيقي، ومحاولة التزام الموضوع، وتبني منهج ما. وبعبارة وجيزة فإن أبحاث السرقات مثلا، التي تعددت، وظل ينظر إليها غالبا بعين فيها كثير من الشك والحذر، كانت أشبه بفرصة جيدة للارتقاء بنقدنا القديم إلى مستوى أكبر من الدقة والمنهجية، لاختبار صحة كثير من

----

(1) ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة، بيروت، ط1983/4، ص: 127، فلا غرابة إذن أن تخص نقد القرن الرابع بالعناية كثير من الأبحاث والدراسات الأكاديمية.

المقولات الموروثة، وتأصيل مفاهيم جديدة، تنسجم مع روح الأدب المحدث.

فقد لا تكون مسألة الأخذ في حد ذا ا على كل تلك الأهمية التي صورها الأقدمون، ونبه إلى خطأ تصورها الباحثون، إلا أ ا - وإن انبنت في أبسط صورها على خصومات أطلقتها دوافع ذاتية ومشاحنات ساذجة - صورة صادقة لتصور الإبداع في مدلول مغاير لما كان عليه سابقا، فلم يعـد خلقا، بل تحويرا وإعادة إنتاج لما سبق وجوده في التراث. وقد يكون غياب الفهم الصحيح للعلاقـة بالتراث المتسبب في هذا المبحث كله؛ إذ اختصرت العلاقة في التصور السطحي للارتباط به ولـيس الحيوي والتفاعلي.

فالشاعر لا يخرج عن التراث، ولو ناقضه وأنجز فنا ثائرا أو رافضا، إذ التراث فضاء نصي كما تقول كريستيفا، وقد أوضحت أن المدلول الشعري يحيل " إلى مدلولات خطابية مغـايرة، بـشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكذا يتم خلق فضاء نصـي متعدد حـول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس. هـذا الفـضاء النـصي سنسميه فضاء متداخلا نصيا. وإذا ما أخذ القول الشعري داخل التداخل النـصي فإنـه سـيكون مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبقة في محيطنا الثقافي الغربي " (1). إن هـذا التداخل والتلاقي بين النصوص كالرمز على استمرار رابط خفي بين السابق واللاحـق، فالعلاقـة بينهما تقوى كلما دق.

قد تكمن هنا أهمية عمل ابن وكيع والموضوع الذي حاولت دراسته، فهو يسد بعض الـنقص بسبب عدم اتجاه دراسة أكاديمية متخصصة لمعالجة تراثه النقدي، مثل بعض النقاد القدامى الآخرين، فربما تبين بعد نحو قرن من الدراسات العربية الحديثة، أن المكتبة النقدية العربية كانت أثرى مـن أن يعلن عن إغلاق وتوقيف جردها، ولقد عرف البحث النقدي مراحل تبينت فيها أهمية النتائج الـتي توصل إليها نقاد كانوا مغمورين، بما تركت من تأثر أو بإضاء ا أجزاء خفية من ذلك النقد القديم، وبقي نقاد آخرون لم تدرس أعمالهم بعناية، ولم تسلط عليها أضواء النظرية النقدية الحديثة. فالمسألة لا تتعلق بإثراء المكتبة العربية فقط، بل إ ا من أهم وأخطر صور التواصل الحقيقي الحي الذي يسعى إلى ربط حلقات الاتصال التي توشك أن تنفصم، وهو ما سيطرح باستمرار أمام الباحثين إشـكالية تكمن في معرفة هذا التراث بعمق وإدراك أبعاده؛ لأن المعرفة النقدية لا يمكن أن تتأسس من بدايـة

---

(1) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط1997/2، ص: 78.

جديدة تلغي ما قبلها، بل تستند إلى أسلوب من التعامل والحوار مع السابق؛ لأن النقد كما يقـول جورج ستينـير : " يستطيع أن يستحضر من الماضي ما تعتمد عليه عبقرية الحاضـر " [1]. فربمـا أسندت هذه المحاولة الأبحاث الجديدة التي تحاول تأسيس مشروع لتصور علمي ودقيق عن المـدلول الحقيقي لطروحات القدماء النقدية؛ ذلك أن تنوع الساحة الحالية وحساسيتها للالتحـاق بالجديـد المتتابع والمتدفق من الغرب خاصة، لا يتوقف عن طرح الإشكاليات والمسائل.

إن الفضول والغيرة على التراث دوافع أصيلة في النفس، ومهمة، لا يمكنني استبعادها، لكـنني أتصور أهمية للموضوع - خاصة لدى أساتذتنا ممن فتحوا الباب بارتيادا م الجريئة - قد تكمـن في إعادة قراءة تراثنا النقدي، ومن ثم استيعابه وتوظيفه استيعابا أفضل. وتكمن أيضا في فهـم أفـضل للوافد من النظريات والتشريعات النقدية الجديدة - الأوروبية خاصة - ذلك أن محـاولات بعـض الباحثين الاقتصار على الترجمة والتطبيق المتسرع، لربما أدى أحيانا إلى تعسف وتـشويه لأسـلوب العمل النقدي، بل وأفضى إلى تشتيت وفوضى في النظرية والمصطلح والتطبيـق. وإذا كـان الأدب كتلة لغوية أو إبداعا مادته اللغة، وهي عربية بالأساس، فإن مقاربة الناقد - أيا كان وفي أي عـصر كان - تعد جهدا جديرا بالدراسة والاستجلاء.

و مما سبق، ربما أمكن الانطلاق من فرضية تتمحور حول إعادة النظر في تصورنا لإنجاز ابن وكيع وتراثه. فهو رجل قضى كل حياته خلال القرن الرابع الهجري، قَدمت إليه بداياته عصارة سابقيه، وانتهى وزملاَءه إلى تراث سيكون مستندا هاما للاحقيه. فقد يستطيع الباحث القول إن ابن وكيع ليس مجرد ناقد متحامل متعصب، رغم الدوافع والدخائل المنجرة عن التنافس والتحاسد، فلا يظهر عندئذ كتاب (المنصف) مجرد تعقب وإحصاء لسرقات شاعر عظيم كالمتنبي، بل قد نلحظ في ابن وكيع ناقدا يمتلك ما يقرب من المنهج، وله مرتكزات نظرية وضحها وحددها جيدا، سواء حول الشعر وبنيته أو حول السرقات نفسها؛ إذ لم تعد في نظر نقادنا المعاصرين مسألة ساذجة تؤخذ على أساس الإيحاء الأخلاقي لمصطلحها، بل هي حصيلة منهج ورؤيا، انطلقت من اهتمامات فكرية أصلا، وأضحت ذات أبعاد أصيلة في نقدنا المعاصر بسبب ما يثار في دراسات (التناص).

- -

(1) جورج ستينير: المعرفة الإنسانية، مقال منشور ضمن: حاضر النقد الأدبي، ترجمـة: محمـود الربيعـي، دار المعارف، مصر، ط1977/2، ص: 38.

لقد أسهم ابن وكيع إذن في إثراء الممارسة النقدية، وربما اتضحت لنا آراؤه النظرية، لكنه ركز جهده على التعامل والتطبيق - تحت ضغط الدوافع الخاصة ومسار النقد في عصره - على النص الشعري لدى المتنبي في إطار قضية السرقات أساسا. وإذا حدث أن ابتعدت النظرية النقدية أحيانا عن الواقع الشعري، كما يبدو عليه الأمر في ساحتنا الحالية، فإن النقد التطبيقي ومباشرة النصوص يبقى أصدق نموذج وأدقه على توجهات النقد الأدبي ومضمونه أيضا، إنه يشبه الفرق بين نظريات أفلاطون حول الفن الشعري وبين دراسات أرسطو عنه، وكأن المشاريع الكبرى كانت دائما ذات سند تطبيقي.

فالإشكالية المطروحة تتمحور حول مرتكزات خطاب ابن وكيع النقدي؛ بحيث يتجه البحث إلى محاور تأسيسه النظري، ومعالم منهجه التطبيقي، وأساليبه، وتقييمها أيضا بالنظر إلى الدراسات الحديثة. لكن المنحى التطبيقي الذي يميز إنجازه يدفع إلى التركيز على الإجراءات التطبيقية أكثر، فمتنه النقدي يتضمن في داخله طروحات نظرية، ولكنه يشرح كذلك قواعد الإجراء. ولهذا تمركزت المحاور الأساسية للإشكالية حول **ثلاثة أجزاء تعكس ثلاث اهتمامات كبرى**:

- منظوره الخاص للنقد والناقد، والمنهج وما يتصل با؛ من نظرية الشعر وبنيته.
- تفسير النص وتأويله، أوآليات الفهم والقراءة.
- قضية السرقات أو تداخل النصوص.

ومنها تبرز تساؤلات تطمح إلى تجسيد الإشكالية منهجيا، مثل:

- ما موقع دراسة ابن وكيع في مسار نقد القرن الرابع؟
- ما هي معالم ممارسته النقدية؟ وما هي الدوافع التي أدت إلى تشكّلها على هذا النحو؟
- ما هو محتوى نظرية النقد عنده؟
- أي مسار اتخذه نقده التطبيقي ومعالجته للنص الشعري؟
- ما هي جهوده ورؤيته في دراسته للسرقات؟ وما القضايا التي عالجها خلال ذلك؟

وقد تم الانطلاق من أجل دراسة هذه القضايا ومحاولة الإجابة عن هذه التساؤلات ونحوها، بعد ضبط مخطط لتنظيم معالجة الموضوع، وتم تحديده في مقدمـة وستـة فصـول وخاتمة.

فخصصت الفصل الأول لدراسة موقع كتاب (المنصف) في مسار النقد في القرن الرابع الهجري، فيبدأُ أولا بتركيب صورة كلية وجيزة عن نقد القرن الثالث، وعلى الأخص المسائل المتصلة بالقضايا

الأساسية بالخطاب النقدي في (المنصف) مثل: القديم والجديد، واللفظ والمعنى. ثم نحاول تبين أسلوب النقد في القرن الرابع، فلا م المنجزات نفسها أو مضمو ا، بل الأسلوب فقط، ولذا سنتطرق إلى التنظير، وازدهار النقد التطبيقي؛ إذ من خلالهما يمكن تلخيص المقاربة النقدية في ذلك العصر. ثم نتناول قضية السرقات، من حيث تطورها، ودلالة البحث فيها، اعتمادا على آراء الباحثين المعاصرين أساسا، فاتساعها وكثرة التأليف فيها يدفع إلى محاولة التوصل إلى دوافعها. وسننتقل بعد ذلك لدراسة الجدل حول المتنبي؛ فنبدأ بشيء عن دوافعه وتطوره في مختلف المراحل والبيئات التي تنقل إليها المتنبي، ثم التراث النقدي حوله، مع التركيز على رواية ديوانه وشروحه، والكتب النقدية التي تناولت شعره، والقضايا المتعلقة به ومن أبرزها قضية السرقات. وسننتهي في هذا الفصل إلى استجلاء ما يتعلق بابن وكيع وكتابه المنصف، حيث آمل تسليط شيء من الضوء على شخصيته وتكوينه وشاعريته، ثم تخصيص كتاب (المنصف) بالبحث، فأتطرق إلى أسباب تأليفه، مضمونه، ومصادره.

أما الفصل الثاني فيتجه إلى بحث قضايا النقد والناقد عند ابن وكيع؛ فـ تبحث مسألة مصطلح النقد ووظيفة الناقد في منظور ابن وكيع، ثم تصوره للناقد نفسه ولثقافته؛ إذ منها نحاول التماس منظوره للممارسة النقدية بشكل عام، ثم آليات النقد وميزات تصوره في خطابه، ومنه نستطيع التطرق إلى ما يتصل بابن وكيع والمنهج، وهذه مسألة أساسية في إشكالية البحث؛ لأ ا تتعلق بقضية المنهج في النقد عامة، وبالتطبيق خاصة، وسنفرد بعد ذلك قضية الموضوعية بمبحث خاص؛ لاتصالها علاوة على المنهج، بمسألة السرقات وتقييم شعر المتنبي.

ولتنسجم وتترتب عناصر التحليل، سيتم تخصيص الفصل الثالث لتفسير النص وتأويله في منظور وممارسة ابن وكيع؛ وهي مسألة محورية، وشديدة الارتباط بقضية المنهج السالفة، فنتطرق أولا لمنشأ التفسير والتأويل في الخطاب النقدي حول شعر المتنبي، يصدر بمهاد حول منشأ التفسير والتأويل في النقد عامة، ثم نتناول عنصر نسبية القراءة، ومسوغات التأويل التي ربما يمكن حصرها، انطلاقا من خلال نص ابن وكيع، في بعض المستندات التي اعتمدها في فهم النص وقراءته، وعلى الأخص: المستند العقلي، و المستند اللغوي، وأخيرا المستند البلاغي.

وسيدور الفصل الرابع على قضية السرقات والتناص؛ وهي ، وإن لم تشكّل كل نقد ابن وكيع، فإ ا محورية فيه، ويمكن التطرق في البداية لمسألة الإبداع والسرقة؛ وتناولها مهم؛ لارتباط الإبـداع بالسرقة بقوة، خاصة وأن النقد في القرن الرابع حلّ أزمة الإبداع فيما يبدو عن طريق القبول بمبـدأ

الأخذ والتحوير؛ أي بتشريع السرقة وتقنينها. لكن النقاش حول طبيعتها وحـدودها يجعـل مـن الأفضل البدء بمعالجة مسألة الاشتراك والتوارد، ثم نتجه لدراسة قوانين السرقة وأنواعها لـدى ابـن وكيع؛ لأن المباحث التطبيقية تأسست وفق القواعد التي حددها للأخذ، وستبرز هاهنا أهمية تتبـع منهج ابن وكيع في دراسته للسرقات وتطبيقه على شعر المتنبي، والذي سنخصص له مبحثا مستقلا، ثم نحاول في مبحث آخر تقييم القضية في ضوء (التناص والسرقة) ومشكلة المصطلح.

سيعالج الفصل الخامس نظرية الشعر عند ابن وكيع، حيث يحاول البحث التمعن في نظرتـه إلى الشعر، من خلال قضية الصنعة والشعـر؛ حتى لا تنفصل دلالته عن العنصر الأساس في منظوره ومنظور نقاد القرن الرابع للإبداع، ومن الطبيعي أن يحتل الموضوع الشعري مكانة مميـزة في هـذا الفصل؛ لأنه يتضمن أسس المعنى وتقاليد تقديم الموضوع، فنقوم بمحاولة فهم تصوره له ولحـدوده، كما أن الموضوع يسلمنا بشكل منطقي إلى دراسة المعنى؛ من حيث أصالته وتوليده، أو من حيـث طبائعه ومعاييره، وسأخصص منه قضية الصدق والمبالغة؛ لأ ا تشرح موقفا عاما في تـصور المعـنى والشعر والموضوع الشعري عموما، وسينتهي الفصل بالتطرق لمسألة وحدة القـصيدة، فمباحـث الموضوع والمعنى تنتهي إلى تصور ما لبنيتها.

والفصل السادس والأخير مخصص لدراسة بنية التعبير الشعري. وقد بدا أن الأفضل للشروع في بحثها أن يبدأ ببحث مسألة مركزية في تشكّل خطابه النقدي حولها، وهي الصنعة و النظام وأثرها في تكوين نظرة الناقد لبنية التعبير والتأليف الشعري، ومن ثم ننتقل إلى مبحث الصورة وطبيعة نظرتـه إليها وتفسيرها، ثم نخصص التشبيه، فالاستعارة، ثم تتبع تقديراته لوظيفة الصورة في النص الشعري. لكن ذلك غير منفصل تماما عن مبحث لغة الشعر وتركيبه، الذي ندرس فيه نظام تأليف الشعر، وما يتصل به، كالغموض والتعقيد ثم طبيعة اللغة الشعرية ومستواها، وأخيرا نتطرق إلى قضية البـديع، فنتعرض في البداية لموقفه من مذهب البديع، ثم لأنواع البديع التي تمثل في المدخل النظري في كتابـه جزءا هاما، وأخيرا لوظيفته، سواء على مستوى المعنى، أم على مستوى الصياغة والتأليف.

وقد يكون اعتماد منهج تحليلي مهما لتأسيس تصور دقيق ومنهجي حول خطاب ابن وكيع، لكن البحث سيعتمد على مختلف الوسائل التي تسهم في تدقيق النتائج وتمحيص الطروحات. فـإذا كان سيبتعد عن الانسياق وراء التتبع التاريخي، حتى وإن تعلق الأمر بشخصية الناقد نفـسه، فـإن إعادة ربط حلقات النقد القديم، وخاصة في القرنين الثالث والرابع، وفي مجال قضايا محددة، مهـم جدا للتمكن من مباشرة تراث ابن وكيع الذي هو ثمرة من ثمار هذا التطور. لكن تمركز الدراسـة

حول الخطاب النقدي في متن نقدي واحد (ووحيد)، سيجعل النص النقدي نفسه أهم وسيلة متاحة؛ إذ يتعلق الأمر بإنتاج ناقدنا نفسه وبالنصوص المجاورة التي كتبها معاصروه حول الاهتمامات والقضايا نفسها، وتوفر طبعتين من كتاب المنصف، وعدد من أعمال درست سرقات المتنبي وأخطاءه، كالكشف للصاحب بن عباد، وأعمال الحاتمي كالموضحة والحلية، والإبانة للعميدي، والصبح المنبي للبديعي..ونحوها، مكّن من تكوين تصور لا بأس به عن الظاهرة وعن تحولات الخطاب، وسمح أيضا بحصر المادة العلمية المستهدفة من الدراسة. وإذا كانت أعمال المتنبي حاضرة بقوة في هذه البحوث، فإنني سأعتمد أساسا على شرح عبد الرحمن البرقوقي للديوان؛ لاستيفائه كثيرا من آراء القدامى، ثم على شرح العكبري في حالات أحتاج فيه لفحص الروايات ومقابلتها أو الوقوف على تأويلات وتصورات لنقاد آخرين، إضافة إلى شرح المشكل للأصفهاني الذي تعقب فيه تفسيرات ابن جني وناقشه فيها.

ورغم ذلك لم يسلم إنجاز العمل من بعض الصعوبات، وكأن وداعة توفر جزء حيوي من المادة الأساسية، عوضها الإرهاق بمتابعة التفريعات الكثيرة التي انشطر إليها الخطاب النقدي نفسه؛ مما جعل الوقوف على حقائق الطروحات يتطلب اتساعا في مراجعة الباحثين، سواء كانوا من القدماء أم من المعاصرين، أو حتى من الأجانب.

ومما سبق، فإن أمنيتي كبيرة في أن أكون أقللت الزلل، وحظيت ببعض الإصابة، ونجحت في إثارة أسئلة ستفيد إلى جانب ما أسسه أساتذتنا في تكوين صورة فيها كثير من الصحة عن نقدنا القديم، وعن تراثنا. وستزدان خاتمة هذه المقدمة دون ريب بأصدق عبارات الشكر وجزيل الامتنان لأستاذي الفاضل الدكتور عبد القادر هني، لتكرمه مرة أخرى بقبولي تلميذا، وتسخيره من علمه وحلمه وسعة صدره ووقته ما أسلس الصعب، وكذلك للأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة الموقرة، على صبرهم وتحملهم عناء القراءة والتقويم، وإن أملي لكبير في ترفعهم عن هنات العمل، وزلات التلميذ، وإن في ملاحظاتهم وتوجيهاتهم لما يسد النقص، ويضيء شموعا أخرى في درب العلم اللامتناهي. فلهم جميعا، ولكل من مد يد العون لي، محاورا أو مرشدا أو معير وثائق، في الداخل أو الخارج، أسمى آيات العرفان والشكر، والله وحده صاحب وفير الجزاء، ومنه يستمد السداد والتوفيق، لاحول ولا قوة إلا به.

الطالب: عباس بن يحيى

الفصل الأول

موقع المنصف في مسار النقد في القرن الرابع

تمهيد حـول معالم النقد في القرن الثالث.

1- أسلوب النقد في القرن الرابع.

2- قضية السرقات.

3- الجدل حول المتنبي.

4- ابن وكيع وكتابه " المنصف ".

تمهيد حول معالم النقد الأدبي في القرن الثالث

حفل النقد الأدبي في القرن الثالث بأسماء بارزة يعـد إنجازها خطيرا في تشكيل نواة أساسية له، ظل تأثيرها قويا طيلة عدة قرون، فأمثال ابن سلام(232هـ) وثعلب(291هـ) والجاحظ(255هـ) وابن قتيبة(276هـ)، وأضرابهم، يعتبرون باكورة هذا النقد ومؤسسيه. وقد وردت مساهمات عديدة حول الشعر من بيئات متنوعة، بدءا من المتكلمين وانتهاء بالشعراء أنفسهم كابن المعتز(296هـ)، وشغلوا بعدد من القضايا التي أملتها عليهم طبيعة العصر والاهتمامات التي نشأت أعقاب القرن الثاني، وكذلك بسبب حضور النص الشعري في مختلف فروع الثقافة والنشاط العلمي، بل يمكن الإشارة كذلك إلى تأثير يوناني [1]. غير أنه من المهم الوقوف هنا عند قضيتين بارزتين شكلتا بؤرة اهتمام النقاد في القرن الثالث، وتركتا تأثيرا على من بعدهم، خاصة فيما يتعلق بأبحاث هذه الدراسة:

1- القديم والجديد:

ظلت السيادة في القرن الثالث للمحافظين من النخبة، ولذا بقي تفضيل القديم على الحديث سائدا رغم تململ الشعراء الذين نبغوا أواخره ومن تبعهم من المعجبين، لكن أهم نقاد القرن الثالث انطلقوا من إعادة النظر في هذا المبدأ وانتهوا إلى رفضه، مع أن ناقدا مخضرما كابن سلام لم يستطع أن يتحرر في تقييمه للشعر أو تصنيفه للشعراء من ضغط الموقف التقليدي المحافظ [2]. وهو موقـف

----

(1) فللكندي (252هـ) مختصر ضائع لكتاب الشعر لأرسطو، ولإسحاق بن حنين(298 هـ) ترجمة له، كما أن متى بن يونس(328هـ)نقله هو الآخر إلى العربية، وينظر: شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ. دار المعارف بمصر، ط6(د.ت). ص:75 وما بعدها. ولا نعدم في تضاعيف أبحاث الجاحظ وأقرانه إشارات واضحة إلى التراث اليوناني. وينظر: إحسان عباس: تاريخ النقـد الأدبي عند العرب. دار الثقافة، بيروت، ط1983/4، ص: 102، وطه أحمد إبراهيم:تاريخ النقد الأدبي عند العرب. المكتبة العربية، بيروت، 1981. ص: 113.

(2) حسن عبد الله شرف: النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام. دار الحداثة، بيروت، ط1984/1. ص: 156 وما بعدها.

تلخصه عبارة ابن الأعرابي الشهيـرة[1]: " إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل". فالحداثة تبدو خروجا عن الأصل ومروقا، والتمسك بالقديم يعد هنا مقاومة للدخيل وحماية وصونا للجذور، كما أنه موقف ينبع من الاعتبار اللغوي؛ أي أن اللغة محددة سلفا في مدونة الشعر القديم المبرأ من العجمة

واللحن، وأما الشعر الجديد فيقوم على تجاوز المدونة القديمة والنظام الذي تؤسسه، فهو أشبه بالخطر عليها. وهو ما كان يتبادل الجـدال حوله الفرزدق ونحاة عصره- رغم اعترافهم بمكانته داخل المدونة - ويعلن بجرأة [2]: " علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا "، ولذا فسر موقفهم بأنه نفعي؛ أي بالحاجة في الشعر إلى الشاهد. بل إن مسألة اللغة – وا از فيما بعد – هي أساس الموقف كله. ففي دراسة لجابر عصفور ما يبين أن التعصب للقديم لم يكن مجرد نزعة عاطفية، إنما ينطلق من تصور تقني مبني على إكبار التشبيه، وقد ورثوا في مرويا م إكبار الشعراء القدامى للتشبيه، فقالوا: افتتح الشعر بامريء القيس وختم بذي الرمة، " وكلا الشاعرين فُضل بالقدرة على التشبيه نصا، دون أية قدرة أخرى " [3]. ويمكن رصد تقدم أنصار الجديد والمتعاطفين معه من النقاد والشعراء من خلال جملة من الملاحظات:

1- رفض رأي اللغويين باعتبارهم أجانب عن النقد الأدبي غير متخصصين فيه، فقد فصل ابن سلام الناقد عن الطوائف الأخرى[4]، واعتبر عمله صناعة قائمة بذا ا، كما ميز الجاحظ من بعده مشاركة الإخباريـن والنسابة والرواة واللغويين في دراسة الأدب عن أدباء الكتاب (النقاد) مبينا أن الطائفة

----

(1) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق: محمد علي البجاوي. دار ضة مصر، 1965. ص: 465، والموازنة بين الطائيين: للآمدي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط1959/3.ص: 21. كما وصِف أستاذهم أبو عمرو بن العلاء، بأنه كان " أشـد تسليما بالعرب". ابن سلام: طبقات الشعراء. تقديم: جوزيف هل. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1982/1. ص: 31.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. تحقيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1981/1.ص:25.

(3) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. دار التنوير، بيروت، ط1983/2، ص: 105. وينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 55.

(4) ابن سلام: طبقات الشعراء.ص: 26-27.وينظر : إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص:78، ومحمد مندور: النقد المنهجي عند العرب.دار ضة مصر، (د.ت)، ص: 18.

الأخيرة هي وحدها التي تمتلك (علم الشعر) ومنهج دراسته [1]. بل إن ابن سلام يتحدث عن خلف الأحمر (180هـ) كناقد متخصص[2]، ولذا رأى ابن رشيق (456هـ) بعده أن " أبا عمرو بن العلاء وأصحابه، ويعني الأصمعي وابن الأعرابي، لا يجرون مع خلف الأحمر في حلبة هذه الصناعة –أعني النقد- ولا يشقون له غبارا، لنفاذه فيها، وحذقه با، وإجادته لها " [3].

فالأمر يتعلق هنا بتحفظ رئيس، يشكك في شرعية عمل اللغوي وحكمه على الشعر. وتفضيلُه للقديم دليل عجز عن متابعة الجديد وفهمه؛ " لأن أشعار الأوائل قد ذللت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة ماشوها لهم، وراضوا معانيها، فهم يقرأو ا سالكين سبيل غيرهم في تفسيرها، واستجادة جيدها، وعيب رديئها. وألفاظ القدماء إن تفاضلت فإ ا تتشابه...ولم يجدوا في شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم ورواة كروا م.."(4).وهذا التفسير من الصولي (334هـ) منسجم تماما مع الاعتراض الشهير على أبي تمام: "لِـ م لا تقول ما يفهم "(5)، بل ومع اعتراف التوزي (238هـ) في قوله عن شعر أبي تمام أيضا:" فيه مالا أعرفه ولم أسمع بمثله" (6)، كما أنه تفسير يضع اليد على افتقاد الحركة اللغوية من يمنحها مجالها الحيوي في درس التحولات اللغوية التي طرحتها النصوص الجديدة، وعلى افتقاد الحركة الشعرية الجديدة لنقاد يؤصلون منهجها ويقربون نصوصها.

لكن رأي اللغويين مبني أيضا على نتيجة البحث عن اللغة والغريب " لغرض لهم في تفسير ما يشتبه على غيرهم، وإظهار التقدم في معرفته وعجز غيرهم عنه، ولم يكن قصدهم إلى جيد الأشعار

----

(1) الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق: محمد عبد السلام هارون.دار الفكر العربي، بيروت، ط4(د.ت).323/3.
ويعتقد عبد العزيز قلقيلة أن: " الجاحظ في هذا تلميذ لابن سلام ". القاضي الجرجاني والنقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1991/2. ص: 145.

(2) ابن سلام: طبقات الشعراء.ص: 27 و33.

(3) ابن رشيق: العمدة. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. دار الرشاد الحديثة، المغرب (د.ت). 117/1.

(4) الصولي: أخبار أبي تمام.تحقيق: خليل عساكر وآخرون، دار الآفاق الجديدة،بيروت ط1980/3 ،ص: 14.

(5) الموازنة، ص: 23.والعمدة، 133/1، والموشح: للمرزباني، ص: 499.

(6) الصولي: أخبار أبي تمام. ص:245. ويقول أنصار أبي تمام معللين موقف ابن الأعرابي أيضا: " إنه كان شديد التعصب عليه لغرابة مذهبه، ولأنه كان يرد عليه من شعره ما لا يفهمه ولا يعلمه، فكان إذا سئل عن شيئ منها يأنف أن يقول: لا أدري، فيعدل إلى الطعن فيه ". الموازنة بين الطائيين، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط1972/2، 22/1.

لشيء يرجع إليها في نفسها " (1). فالهدف بالنسبة إليهم ليس جماليات النص، وليس الفن الشعري، بل البحث عن الوثيقة التي تشهد لهم وتدعم مواقفهم النحوية أساسا، مما يثبت مكانتهم كنخبة مسيطرة على مسار الثقافة بشكل عام، والثقافة الشعرية بشكل خاص. و يوضح جمال الدين ابن الشيخ ذلك بقوله: " إن الشعر القديم الذي اعتبر مثالا لغويا، جمع وصنف واستعمل من لدن رجال

كان غرضهم الأساسي وضع النحو ووصف آليات لغة ووضع المعجم. والحال أن نفس الرجال لم يكونوا يعلمون الشاعر ويؤمنون تكوينه وحسب، ولكنهم كانوا أيضا يخضعون إنتاجه لمعاييرهم ويحكمون عليه **كسلطة مزكّية**. فما هي المعايير التي يقترحون؟ إ ا معايير اللغة بطبيعة الحال، وهي وحدها التي أمكنهم أن يقبلوا با ويتصوروها " [2].

2- تناقض أحكام اللغويين واهتزاز موقفهم منذ القرن الثاني؛ أي أن حكمهم الموضوعي تقبل الشعر الجديد واعترف به، لكن الرفض كان موقفا لاحقا صادرا عن عصبية وعن دافع لغوي بحت، فأبو عمرو بن العلاء نفسه قال عن الفرزدق [3]: " لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته ". ومثل هذا الموقف مأثور أيضا عن الأصمعي وابن الأعرابي حتى مع أكثر الشعراء الجدد تحديثا وإغرابا كأبي تمام. بل إن فكرة التسليم بجودة الشعر القديم المطلقة بدت غير سليمة بالنظر إلى ما لاحظه المحافظون أنفسهم من أخطاء فيه [4]. لكن مبدأ تعظيم القديم، المتأصل في نفوسهم أدى بم إلى تكلف المعاذير والاحتجاج وتغيير الرواية إذا ضاقت الحجة، وراحوا يركبون " المراكب الصعبة التي يشهد القلب إن المحرك لها والباعث عليها شدة إعظام المتقدم والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد وألفته النفس " [5].

3- قوي الإلحاح على إعادة الاعتبار للنـ ـص، واعتماده المستند الوحيد في تقويم العمل الشعري

----

(1) الباقلاني: إعجاز القرآن. تحقيق: أبو عبد الرحمن صلاح. دار الكتب العلمية، بيروت، ط2001/1. ص: 84.

(2) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة:مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ. دار توبقال، المغرب، ط1996/1.ص: 107.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين. 321/1، وابن رشيق: العمدة. 90/1.

(4) الآمدي: الموازنة بين الطائيين. ص:35إلى47، وينظر: القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، و علي محمد البجاوي. المكتبة العصرية، بيروت (د.ت). ص:4 إلى: 15.

(5) الجرجاني: الوساطة. ص: 10.

وتحديد مكانة الشاعر؛ وذلك لإزالة الحواجز الذاتية أمام الحكم الموضوعي على الشعر، ولإبعاد العامل الزمني في مباشرة النص.وقد كان الشعراء يطالبون بذلك؛ فابن مناذر يقول لخلف:"يا أبا محرز إن يكن امرؤ القيس والنابغة وزهير ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة، فقس شعري إلى شعرهم، واحكم فيه بالحق " [1]. وأرسل إلى أبي عبيدة مع حماد نفس الرسالة: " اتق الله واحكم بين شعري وشعر

عدي بن زيد، ولا تقل ذاك جاهلي وهذا إسلامي، وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصرين، ولكن احكم بين الشعرين ودع العصبية " [2].

ويعتبر الجاحظ أحد أبرز من استوعبوا هذه الفكرة ودافع عنها بجرأة، يقول [3]: " وقد رأيت أناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى. و لو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان". فالموقف إذن مبني على اعتبارات من خارج النص، وتصحيحه يبدأ من الاحتكام إلى النص وحده. وقد تمكن ابن قتيبة من صياغة المباديء العامة التي تجسد نظرة هؤلاء النقاد الجدد المتخصصين، فبدأ بالتحرر من فكرة ربط الإبداع بالزمن، ومن فكرة ترديد الآراء المتوارثة وتقديسها " ولم أقصد فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، ولا المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت إلى الفريقين وأعطيت كلا حقه ووفرت عليه حظه " [4]؛ لأن هذه الآراء المتوارثة قامت على اعتبارات غير سليمة وأدت إلــى

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني. دار الثقافة، بيروت، ط1983/6. 108/18.والموشح للمرزباني. ص:453. وكان رد خلف أن أخذ صحفة مملوءة مرقا ورمى بها عليه. ويشير توفيق الزيدي إلى دور توفر المادة الشعرية مكتوبة في جعل الناقد يتأمل النص ويتدبر الأدبية فيه خارج التعصب. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. دار سراس للنشر، تونس، 1985. ص: 30. ويراجع ابن الشيخ: الشعرية العربية، ص:132-133..

(2) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني. 108/18. وقارن الخبر في طبقات الشعراء: لابن المعتز، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. دار المعارف، مصر، ط2 (د.ت). ص:122.

(3) الجاحظ: الحيوان. تحقيق: محمد عبد السلام هارون. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1969/3. 130/3. وقد ـكم هنا من استحسان أبي عمرو الشيباني لبيتين ضعيفين وتدوينه لهما.

(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ص: 10.وهو ما سيرد عند المبرد أيضا، ينظر: الكامل.تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم .دار ـضة مصر، مصر (د.ت).29/1.

استجادة الشعر السخيف لتقدم قائله، واسترذال الشعر الجيد فقط لحداثــة صاحبه [1]. وانتهى إلى قاعدة أساسية تركت تأثيرا كبيرا بعده، فالله لم يقصر الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص قوما دون قوم، بل جعل ذلك مقسوما بين عباده، وكل قديم كان محدثا في عصره [2].

ورغم كل ما سبق، فإن في وسع الباحث أن يلاحظ رسوخ الميل إلى القديم وإلى السابق عموما لدى مختلف فئات النقاد والمتأدبين، حتى أنصار الجديد منهم. فقد ذكر أن إسحاق الموصلي "كان يتعصب على أبي نواس، ويقول: هو يخطي! وكان إسحاق في كل أحواله ينصر الأوائل" (3)، بل إن أبا تمام أ ى وصيته الشهيرة للبحتري بقوله (4): " وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسن العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله ".

- اللفظ والمعنى:

رغم أن هذه القضية لم تطرح على النقد الناشيء في القرن الثاني، إلا أن الباحث يستفيد من عبارات المشتغلين بالأدب – على اختلاف تخصصا م – إشارات مقتضبة إليها. فالتفكير النقدي الذي نشأ آنذاك حول النص الشعري، سواء من خلال المفاضلات بين الشعراء أو أثناء تعقب أبيا م من حيث المعنى والصورة والعبارة، انتهى إلى فصل مبكر بين اللفظ والمعنى. فقد كان الأصمعي (213هـ) مثلا يرى أن أشعر الناس " من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا، أو إلى المعنى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا " (5)، كما يشير الجاحظ إلى أن أبا عمرو الشيبـاني (206هـ) ذهب "إلى استحسان المعنى " (6)، وإذا أمعنا النظر في صحيفة بشر بن المعتمر (210هـ)، فإننا نجده يدعو

----

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ص: 10.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ص: 10.

(3) المرزباني: الموشح. ص:408. وينظر: طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 101.

(4) ابن رشيق: العمدة. 215/2. والحصري: زهر الآداب، تحقيق: زكي مبارك. دار الجيل، بيروت، ط1972/4. 153/1. وابن حجة الحموي: خزانة الأدب. شرح: عصام شعيتو. دار مكتبة الهلال، بيروت، 1987/1. 33/2.وقد نبه محمد غنيمي هلال إلى أن حب القديم " ظل مسيطرا على نزعات الكتاب والنقاد بعامة". النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973. ص: 238.

(5) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3(د.ت). ص:170، وابن رشيق: العمدة. 57/2.

(6) الجاحظ: الحيوان. 131/3.

إلى الملاءمة بين اللفظ والمعنى، فمن " أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما؛ فإن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف " (1).

و يعد الجاحظ من أوائل من بحثوا القضية، وكون نظرية خاصة حولها. وتفضيله للفظ، هو موقف قُدمت بشأنه تفسيرات عدة؛ مثل الرد على الشعوبية والذود عن العرب " أصحاب البيان"[2]، أو الرغبة في تأكيد " فرادة اللغة العربية وتميزها، وكأنه أراد أن يقول إن الإنسان لا يتميز بالمعاني التي يعبر عنها بل باللغة التي يعبر بها... " [3]، أو بسبب قضية الإعجاز؛ إذ وجد أن "الإعجاز لا يفسر إلا عن طريق النظم، ومن آمن بأن النظم حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادرا على أن يتبنى نظرية تقديم المعنى على اللفظ" [4]. وقد يعود ذلك إلى موقف الذين شاركوا في الخصومة حول القدماء والمحدثين؛ لأن سبق القدامى إلى المعاني لا يغلق باب الإبداع أمام المحدثين [5]؛ لأن الإبداع هنا لم يعد يعني إنتاج المعنى فقط، بل وإنتاج الشكل اللائق به والأكمل له، وهو بذلك مضمار منافسة.

و رغم ذلك، لا يمكن أن تختصر نظرة الجاحظ في ظل المفهوم السطحي لعبارتـ ـه الشهيرة

----

(1) الجاحظ: البيان والتبيين.136/1 .وكتاب الصناعتين: لأبي هلال العسكري. تحقيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1981/1، ص: 152، وابن رشيق: العمدة. 213/1. وهو نفس المعنى يرد لدى الناشيء الأكبر (293هـ) وابن المعتز (296هـ)، ينظر: زهر الآداب للحصري، 686/3و 150/1، وسيرسخ هذا المبدأ في النقد والبلاغة إلى عهد عبد القاهر.

(2) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ص: 103.

(3) أدونيس(علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول. دار العودة، بيروت، ط1982/3. 51/2، ومن المعروف أن الجاحظ يجعل البلاغة مقصورة على العرب.

(4) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 98.

(5) فإحسان عباس يرجع موقف الجاحظ هذا إلى موقفه العام للرد على نقاد السرقات. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 98-99.

"المعاني مطروحة في الطريق " [1]؛ لأن كلمتي "المعنى" و "اللفظ" مصطلحان بقيا - طوال القرن الثالث، بل وبعده - غامضين [2]؛ لعدم تحديدهما، ولالتباسهما بمدلول مصطلحات أخرى، كالمضمون والغرض والصورة.. وهذه ملاحظة هامة؛ إذ نجد (المعنى/الغرض) [3] هو المقصود في

تقديمهم الشهير لامريء القيس بسبقه إلى معنى بكاء الديار..، ونجد (المعنى/المضمون) هو المقصود في تعليق الجاحظ على الأبيات التي أملت عليه هذا الموقف [4]، وكذلك في تقسيم ابن قتيبة لأضرب الشعر انطلاقا من ثنائية اللفظ والمعنى [5]، كما نجد (المعنـى/الصـورة) هو المقصود في كثير من ملاحظا م؛ كقول الجاحظ عن أبيات عنترة، التي وصف فيها الذباب: " لم أسمع في هذا المعنى بشعر

---

(1) الجاحظ: الحيوان. 131/3. ومشكلة المصطلح هنا لا تدل في نظرية الجاحظ على خلط، فحسب محمد الصغير بناني يوجد انسجام تام بين تشريع الجاحظ النقدي وممارسته؛ لأنه ينحدر كله من نظريته حول تحدر العالم الصغير من العالم الكبير، فتغدو عبارات الجاحظ وتصوراته منسجمة تماما؛ لأن العالم الكبير وهو عالم المفاهيم هو محل المعاني، ولذا فهي مطروحة على الطريق، ومشاع، وأما العالم الصغير فهو محل الألفاظ، محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983. ص: 88و92و137 وما بعدها. و يقرن جودت فخر الدين بين فكرة الجاحظ ومصطلح المعاني العامة عنده ومصطلح المعاني العارية عند مصطفى ناصف: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري. دار الآداب، بيروت، ط1984/1، ص: 79.

(2) وهو ما لاحظه مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. دار الأندلس.بيروت،(د.ت)، ص: 38 وما بعدها.ومحمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار ضة مصر، بيروت، 1979. ص: 270، وتوفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص: 101، ومحمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ. ص: 137، كما تتبع حسن طبل مختلف تصورات القدماء واستعمالا م لمصطلح "المعنى" في دراسته للموضوع، وانتهى إلى أن للمعاني لديهم تصورين: - المعنى ا ـرد، والمقصود به الفكرة المحورية (الغرض) وكذلك الفكرة الجزئية - و المعنى الفني أو الصورة، ولكل نوع خصائص. يراجع: المعنى الشعري في التراث النقدي. حسن طبل، دار الفكر العربي، مصر، ط1998/2.

(3) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية. ص: 102.

(4) الجاحظ: الحيوان. 131/3.

(5) ابن قتيبة: الشعر والشعراء.ص: 13 وما بعدها.

أرضاه غير شعر عنترة " [1]. لكن ما أنجزه الجاحظ حول المعنى وما يتعلق به أهم مما أشار إليه حول اللفظ؛ لأن مباديء الأسلوب أو التعبير انتهت منذ القرن الثاني إلى مقاييس محددة من الجانب النحوي والصوتي والبلاغي، كما أن فكرته عن المعنى وكونه مشتركا ولا محدودا، وتحديده لدور

المبدع بالصياغة فقط والنظم، هو ما سينبه النقاد فيما بعد إلى فكرة المعاني المشتركة ومقدار الخاص منها، وسيكون ذلك أساس بعض من النقاش حول السرقات الأدبية.

1- أسلوب النقد في القرن الرابع

عرف النقد في القرن الرابع نهضة متميزة؛ إذ استوعب ما سبقه من مشكلات ونظريات، وانكب على قضايا العصر وتخصص فيها. يتجلى ذلك في الاعتناء بمستجدات الساحة الشعرية، والتواؤم مع الجديد الذي انبثق عنها. كما أنه أخذ يتحرر – وبشكل كبير - من المصطلح القديم والصياغة العامة للأحكام، واتجه إلى الدقة والتحديد، مستنيرا بالروافد الأجنبية والثقافة الفلسفية أساسا. وخلال اهتمامه بإنشاء دراسات منهجية ومنظمة، اعتنى بتركيزها على الشعر المحدث وقضاياه [2]. ونلقى ضمن هذا التطور بروز أسلوبين هامين، يمكن تلخيص مسار الحركة النقدية في القرن الرابع من خلالهما؛ ونعني: التنظير والنقد التطبيقي، وهو ما يعد تطورا مهما في مجال الممارسة النقدية آنذاك. وقد انتبه إحسان عباس إلى الأثر الخطير لشخصيات ثلاث تمحور حولها النقد: أبو تمام والمتنبي وأرسطو، وهي التي أخصبته واضطرت النقاد " إلى أن يتعمقوا سبر غور العلاقة بين النظر والتطبيق فيحققوا للنقد شخصية متميزة بعض التميز " [3]. ويمكن القول إن تأثير هذه الشخصيات الثلاث أفاد النقد الأدبي من عدة جوانب:

- فقد أعطى مشروعية لدراسة الأدب المحدث بعدما كان النقد مقتصرا على تراث القدماء. وإذا كان الجاحظ قد تناول وزملاءه أدب المحدثين في القرن الثالث، فإن المقصود هنا هو تخصـص النقد

---

(1) الجاحظ: الحيوان.312/3. منها:

غَرِدا يحك ذراعه بذراعِــه ... فِعلَ المـكِب على الزناد الأجذم

قال الجاحظ:" فشبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين، يقدح بعودين ".

(2) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 141.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 127.

وتعمقه في دراسة هذا الأدب، بحيث يشعر قارئه أن المسألة قد حسمت نهائيا لصالح الحداثة، وأن النقد قد استفرغ كل جهوده فيها.

- وفسح ا ال لاختبار صحة كثير من المقولات الموروثة خاصة حينما دفع الدارسون إلى مضايق التطبيق ومتطلباته.

- كما مكّن من محاولة تحسس مفاهيم نقدية جديدة، سواء انتهى إليها الناقد من خلال تطوير المفاهيم الموروثة المعدلة أو من خلال الاسترفاد من التراث الأجنبي الممثل خصوصا في أبحاث أرسطو حول الشعر والخطابة.

أ- التنظير:

يظهر خط النظرية النقدية واضح المعالم في إنتاج عدد من النقاد؛ كابن طباطبا(322هـ) وقدامة(326هـ)والفارابي(339هـ)، و معهم الرمـاني(386هـ) وأبو هلال العسكري (395هـ) وأبو بكر الباقلاني (403هـ).. و تظهر المشارب هنا متنوعة بين النظريات النقدية الفنية الخالصة وبين التنظير المعتمد على الفلسفة أو المستفيد منها فقط، وكذلك النظريات الموسعة من خلال دراسة الإعجاز القرآني [1]. و لكن الفرق يبقى واضحا بين هذا الإنجاز ومحاولات التنظير التي تمت في القرن الثالث الهجري، فنحن هنا أمام محاولات أقرب إلى أن تكون متكاملة ومقصودة لذا ا عكس الشتات الذي نلمه من أبحاث ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة مثلا، فتلك نظريات موزعة داخل كتب موسوعية، أو وضعت أصلا لتأريخ الأدب وتصنيف الطبقات.

- هؤلاء الذين تصدوا للتنظير وطمحوا إلى وضع كتاب في" علم الشعر ونقده " [2]، يشكّلون

---

(1) فلدى بحث مفهوم البلاغة صرح أبو هلال العسكري أن الغرض في كتابه كما يقول، ليس: " سلوك مذهب المتكلمين وإنما قصدت فيه مذهب صناع الكلام من الشعراء والكتاب "، كتاب الصناعتين، ص: 18.

(2) فابن طباطبا جعل هدفه من كتابه وصف (علم الشعر): عيار الشعر. تحقيق:طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. المكتبة التجارية الكبرى، مصر.1956.ص: 3. وقال قدامة إنه لم يجد " أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا..والناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلم، فقليلا ما يصيبون" ، نقد الشعر، ص: 15-16. أما الفارابي فيقول: " نوميء إلى ما يحضرنا في هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التي ينتفع با في هذه الصناعة". مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن: فن الشعر لأرسطو. تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت). ص: 150.

الرواد الأوائل ممن صاغوا الخطوط الرئيسة الأولى (للتصور) النقدي العربي الذي سيثبت في شكل مدونة يطرد نموها عبر الزمن وتتخذ كخلفية أساسية لمن يباشر النص الأدبي. يمكن أن نشير إذن إلى

تصور ابن طباطبا الشهير لوحدة القصيدة ونظرته إلى كيفية عملها [1]، وإلى فكرته عن أثر البيئة في تكوين سنن جماعية يتوارثها الشعراء أبناء ثقافة واحدة [2]، وكذلك نظرتـه المتميزة لقضية اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما [3]، وربما يكون من أوائل من صرحوا بعبارة واضحة عن أزمة المحدثين في سبق القدماء لهم إلى المعاني [4]. لكن قدامة أوضح وأكثر دقة في صرامته المنهجية من ابن طباطبا، وقد يكون عمله المشروع الأكثر طموحا في العقدين الأولين من القرن الرابع؛ وقد صرح في مقدمته برغبته في سد النقص الذي لاحظه في التأليف في النقد كعلم مستقل [5]، ولذا اهتم بتقعيد القواعد واعتماد مصطلحات ظل النقد يعتمدها قرونا، لقد عرف الشعر [6] واهتم بتقسيم المعاني ونعو ا سلبا وإيجابا، وكذلك الألفاظ في مختلف علاقا ا [7]، ومن الواضح أن ثقافته الفلسفية والمنطقية شديدة الحضور في مشروعه هذا، ويرى إحسان عباس أن كتاب أبي هلال (الصناعتين) "صورة عجيبة لعدم الاستقلال بأي رأي ذاتي؛ وليس لأبي هلال فيه إلا تنسيق المادة وترتيبها في فصول والاستكثار من الأمثلة "[8]، وراح يتتبع أمثلة من أفكاره يردها إلى أصحابا السابقين له[9]. وقد يكون في كثرة ورود مصطلح (علم البلاغة) في كتاب الصناعتين خاصة في مقدمته[10] ما يدل على أنه خير من يمثل النقطة التي أخذ يتحول النقد فيها إلى بلاغة [11]، ويمكن اعتبار عمـ ـله في النهاية

----

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر. ص: 124 و5.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر. ص: 10-11.

(3)ابن طباطبا: عيار الشعر. ص: 121.

(4)ابن طباطبا: عيار الشعر. ص: 8-9.

(5) قدامة: نقد الشعر. ص:15.

(6) قدامة: نقد الشعر. ص:17.

(7) قدامة: نقد الشعر. ص:25و28 وما بعدها، و59 وما بعدها...

(8) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 355.

(9) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 356.

(10) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين. ص: 9.

(11) محمد مندور: النقد المنهجي. ص: 321 و331-332.

تجميعا لما انتهت إليه النظرية النقدية التقليدية.

إن اتجاه الفارابي في الاستفادة من النقد المؤسس على شعرية أخرى غير الشعرية العربية لم يكن ليهضم جيدا في أوساط كانت ما تزال تحاول استكمال أدوا ا، وتـم تراثها النقدي، لكن دائرة النقاد التي عملت على توسيع فهم الأدب من خلال البحث في الإعجـاز القرآني كانت دون ريب الأقرب إلى الفئة الأولى وإلى ثقافة تحاول في الوقت نفسه تكوين تصور علمي حول خصوصية الأسلوب القرآني وأسرارها؛ ولذا يصعب تصنيف بحث مثل بحث الرماني، فقد اتحدت فيه صفة اللغوي، بالبلاغي، بالمتكلم المعتزلي، بالباحث في الإعجاز، بالناقد المتتبع لقضايا النقد، والنص الشعري خاصة، ولكن الباقلاني كان أقدر على الاستفادة من مسألة الإعجاز لتمحيص كثير من المقولات السائدة في النقد، وكان تطبيقه لأهم تصوراته على نصوص بعض الشعراء مفيدا، قربه أكثر إلى مجال النقد الخالص. ومن أهم ما أسسه، فكرة تفاوت إنتاج الشاعر نفسه [1]، وصياغته المباديء الأولى لنظرية النظم بعد توصله إلى عجز البديع أو غيره على تكوين نص جيد [2].

---

(1) الباقلاني: إعجاز القرآن. ص:32 و106.

(2) الباقلاني: إعجاز القرآن. ص:80.

ب- ازدهار النقد التطبيقي:

لم يكن الاتجاه إلى التنظير وحده أسلوب النقد خلال هذا القرن، بل إن اتساع الدراسة النقدية التطبيقية يعد تطورا هاما، أسهم إلى حد بعيد في تطوير الأدب من جهة، ومد النظرية النقدية بخلاصات ونتائج، لـم تتهيأ لها بالبحث والتأمل والترجمة. والحقيقة أن الخصومات كانت أهم محرك لهذا اللون من الممارسة النقدية، فسواء تعلق الأمر بأبي نواس أو بأبي تمام أو بالمتنبي، فإن الكتب التي تناولتهم من خصوم أو معجبين لتعد أعمالا هامة في إثارة عدد من القضايا النقدية وتفريع اهتمامات وقواعد ونظريات ذات تأثير لاينكر. بل إن شكل الممارسة التطبيقية نفسه تغير؛ من التطبيقات الجزئية على بيت أو بيتين إلى دراسة إنتاج شاعر بأكمله، ومن الموازنة العامة البسيطة إلى الموازنة الكلية من خلال تتبع الظواهر المختلفة في الأعمال بشكل كامل، والشروح التحليلية للدواوين هي في حد ذا ا شكل جديد من التطبيق عرف أوجه آنذاك، كما أن تتبع الأخطاء والسرقات ونحوها تحول إلى منهج أو مشروع كبير لا ينتهي إلا ليبدأ.

وهكذا يبدو كتاب (سرقات أبي نواس) لمهلهل بن يموت (304هـ)، صورة لمعركة حول الشاعر، ونجد كتاب (أخبار أبي تمام) للصولي (334هـ)مرحلة من أعمال تطبيقية استهلكت الـ اع حول شعرية أبي تمام ومختلف القضايا المرتبطة با، تنتهي إلى (الموازنة بين الطائيين) للآمدي (370هـ) الذي هو تتويج جيد لها.كما يلقانا كتاب(الوساطة بين المتنبي وخصومه)للقاضي الجرجاني (392هـ)، تتويجا آخر لحركة نقدية تطبيقية واسعة دارت حول شعرية المتنبي وما أثارته من مسائل [1].

فالآمدي يقول في مستهل كتابه محددا منهجه: " فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديء " [2]. ويعلل رفضه لذكر رأيه لسامعـه بقوله: " لأنك إن قلدتني لم تحصل لك الفائدة بالتقليد" [3]. و يوضح له أهمية المباشرة الشخصية للنص بأن

----

(1) يقول صلاح فضل عن دراسة سرقات المتنبي إنه: " يمثّل بابا خصبا من النقد التطبيقي العربي "، ينظر: شفرات النص، دار الآداب، بيروت، ط1999/1.ص:129.

(2) الآمدي: الموازنة. تحقيق: السيد أحمد صقر، 1/ 6.

(3) الآمدي: الموازنة. ص: 372.

" تنظر ما أجمع عليه الأئمة من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفها فقد جهلت، وذلك بأن تتأمل شعري أوس بن حجر والنابغة الجعدي، فتنظر من أين فضلوا أوسا.." (1).

و ينبغي أن نلاحظ أن التطبيق لم يكن مرتبطا دائما بالتنظير فالنقد المتأثر بالنقد اليوناني لم ينتج آنذاك تطبيقا يذكر (2). ويمكن أن نلاحظ خارج هذا الخط تعدد أشكال التعامل مع النص في إطار الاتجاه التطبيقي، حيث امتزج النقد بشرح الدواوين الشعرية وبدراسة السرقات ونحوها.

ويعد شرح الدواوين الشعرية رافدا هاما من روافد حركة النقد التطبيقي، ومن الواضح أ ا- في الأساس- مباشرةٌ للنص واقتصار عليه في الممارسة النقدية، رغم أن الدوافع إلى هذه الشروح لم تكن دائما من قبيل الاتجاه إلى التحليل والنقد، أو التأويل والدراسة المتخصصة، بل تدخل الاعتبارات العلمية، كالبحث اللغوي، والذاتية؛ من تحاسد وتجريح، كما هو الحال مع المتنبي وناقديه وشراحه.

فقد لوحظ اختلاط هذه الشروح بالدراسة النقدية خاصة مع قضية شعرية المتنبي بحيث يكون إطلاق تسمية الشرح عليها نوعا من التسامح لا غير (3)، وإذا أجلنا ال اع حول المتنبي ووقفنا عند الأبحاث التي أنجزت حول شعر سلَفه أبي تمام، فإننا نجد عددا هاما من القضايا التي مسها النقاش؛ سواء فيما يتعلق بعمود الشعر، أو التلقي، أو عناصر النص نفسه، كالألفاظ والتشبيه والاستعارة والبديع.. (4).

وهكذا، حين وصلنا إلى الآمدي والقاضي الجرجاني، نكون قد أدركنا تركز الحركة النقدية التطبيقية حول قضية السرقات، بحيث غدت السرقات - في الأغلب- أهم موضوعات النقد عامة، والنقد التطبيقي بشكل خاص.

- - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) الآمدي: الموازنة. ص: 376.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 132و227.رغم بعض المحاولات لإسقاط بعض مفاهيم ومباديء الشعرية اليونانية على الشعر العربي كما نراه لدى ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر. ضمن فن الشعر لأرسطو، ص: 202-214-216-222...

(3) البرقوقي: شرح ديوان المتنبي. دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، 81/1.

(4) ينظر مثلا: عبد الفتاح لاشين: الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام. دار المعارف، مصر، 1982، ص: 69 وما بعدها...

2- قضية السرقات

أ- تطور القضية:

إن إحساس النقاد وكذلك الشعراء بالعلاقة بين نص وآخر (السرقة) وملاحظتهم لها، سلوك مروي عنهم منذ القديم، فقد قال طرفة مفتخرا [(1)]:

ولا أُغير على الأشعار أسرقُها   عنها غَنيت، وشر الناس من سرقا.

وكذلك حسان بن ثابت [(2)]:

لا أسرق الشعراءَ ما نطقوا   بلْ لا يوافِق شعرهم شِعري

إني أبى لي ذلكُم حسبي   ومقالة كمقَاطع الصخر.

وذكر ابن سلام أن الحسن بن علي سأل النابغة الجعدي عن قوله:

الحمد لله لا شريك له   من لم يقُلْها فنفسه ظلما

أ ا كانت تروى لأمية بن أبي الصلت، فقال النابغة: " يا ابن رسول الله والله إني لأول الناس قالها وإن السروق من سرق أمية شعره" [(3)].

ولم يرد - فيما يبدو- ضمن ما روي من نصوص النقد في الجاهلية أو صدر الإسلام ما يشير إلى أن هذه التهمة (أو القضية) قد طرحت في المأثور من ملاحظا م و محاكا م، اللهم إلا ما نراه في مثل هذه الأبيات التي قد يفهم منها شيء من الاهتمام با أو بالأحرى الإحساس بخطرها. ولكننا نقرأ في مدونة النصوص النقدية العائدة إلى العصر الأموي ما يدل على حضورها البارز، فقد كان كل من الفرزدق والأخطل وجرير وسواهم، يتبادلون بينهم ومع معاصريهم الاتهام بالإغارة

----

(1) ديوان طرفة بن العبد.المكتبة الثقافية، بيروت، (د.ت). ص: 70، ومن هنا اعتبر بدوي طبانة طرفة أول من ذم السرقة. انظر: السرقات الأدبية. دار الثقافة، لبنان، 1986.ص:39.

(2) ديوان حسان بن ثابت. شرحه وحققه: عبد.أ.مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2/د.ت)، ص: 106. واستعمل جرير لفظ (**اجتلاب القصائد**) في هجوه للأخطل، ينظر: الحاتمي: الرسالة الموضحة، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1965، ص: 150.

(3) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص: 54، والأغاني، 10/5.

والسرقة، ويكفينا استحضار مقولة الأخطل الجريئة: " نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة " [(1)]، ومثله قول الفرزدق محتجا على كثرة سرقاته: "ضوالّ الشعر أحب إلي من ضوالّ الإبل، وخير السرقة ما لم تقطع فيه اليد " [(2)]، وقصص وطرائف انتحاله لأبيات غيره وانتزاعه لها عنوة كثيرة [(3)]، حتى قال الأصمعي: "تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة، وكان يكابر. و أما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت " [(4)].

ولم يأبه محمد مندور بكل المرويات والملاحظات حول سرقة الشعراء قبل أبي تمام، فهي عنده " مجرد أخبار تاريخية حظ النقد فيها ضعيف "[(5)]؛ ولذا يرى أن " دراسة السرقات **دراسة منهجية** لم تظهر إلا عندما ظهر أبو تمام " [(6)]. ويعود ذلك في نظره إلى قيام الخصومة العنيفة حوله، فاتخذت مسألة السرقات سلاحا للتجريح في معركة الخصوم والأنصار بين القديم والجديد، ثم لأن الخصوم لم يقبلوا ادعاءه وادعاء أنصاره أنه مخترع مذهب جديد (البديع)، وبالتالي راحوا يبحثون عن سرقاته ليدلّوا بها على عدم تجديده [(7)]. وأكبر دليل في نظره هو ما رآه طه أحمد إبراهيم من أن لفظ السرقة لم يستعمل عند النقاد المتجردين من الهوى كابن قتيبة، بل وردت ألفاظ أخرى مثل (الأخذ، السلخ..) ولم يستعمل مصطلح السرقة إلا في عهد الخصومة بين أنصار القديم والجديد [(8)]. وإلى هذا ذهب قبله أحمد الشايب مستندا هو الآخر إلى استنتاج طه أحمد إبراهيم [(9)]، بل نبه إلى أن توليد أبي تمام كان سببا إلى أن " تنبهت إليه أذهان النقاد، وقام جماعة منهم برد معانيه إلى مصادرها

---

(1) المرزباني: الموشح. ص: 225.

(2) المرزباني: الموشح. ص: 168.

(3) المرزباني: الموشح. ص: 169، 170، 171، 173 ،172...

(4) المرزباني: الموشح. ص: 167. وقد رد عليه المرزباني، ص: 168.

(5) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب. ص: 357.

(6) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب. ص: 357.

(7) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب. ص: 357 -358.

(8) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب. ص: 358.

(9) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي.مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8 (د.ت)، ص:266، وقد تبع فكرة مندور، عبد الفتاح لاشين، ينظر: الخصومات الأدبية.دار المعارف، مصر، (د.ت).ص:210.

القديمة... فأخذت السرقات مكانة ملحوظة في النقد الأدبي وتناولت الشعراء المحدثين.." [1].

لكن ابن سلام نقل عن خلف أن بني سعد يروون بيت النابغة للفرزدق:

تعدو الذئاب على من لا كلاب له وتتقي مربض المستنفر الحامي

قال " سألت يونس عن البيت فقال: هو للنابغة أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه لا مجتلبا له وقد تفعل العرب ذلك لا يريدون به السرقة " [2]. ومن الواضح أن يونس بن حبيب يستعمل مصطلحين هامين من مصطلحات السرقات، ونعني: الاجتلاب والسرقة.

وقد ناقش محمد مصطفى هدارة كلا من طه أحمد إبراهيم ومحمد مندور في مذهبهما، وبين أن المصطلح كان شائعا " بين النقاد منذ وقت مبكر مما يدل على أنه اصطلاح متفق عليه فيما بينهم " [3]، وقد استعمـله ابن قتيبة نفسه [4]، بل و يرى أن الدراسة المنهجيـة للسرقات ظهرت قبل وجود الحركة النقدية حول أبي تمام، ويقدم مجموعة من الكتب التي أُلفت قبل تلك الحركة؛ مثل: كتاب سرقات الكميت من القرآن وغيره لابن كناسة (207هـ)، وكتاب سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه لابن السكيت (240هـ)، وكتاب إغارة كثير على الشعراء للزبير بن بكار (256هـ)، كل هذا قبل ظهور أول كتاب تناول سرقات أبي تمام بطريقة منهجية، وهو سرقات الشعراء لأحمد بن أبي طاهر طيفور(280هـ)[5]، و يمكن الإشارة هنا أيضا إلى رسالة لعبد الله بن المعتز (296هـ)في نقد أبي تمام [6]. وأوضح منه وأجرأ في التعبير عن هذه الفكرة ما رآه عبد العزيز قلقيلة معلقا على تنبيه ابن قتيبة لأخذ أبي نواس من الأعشى " والمقياس النقدي الذي ننسبه إليه هنا هو أنه يجـوز

---

(1) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي. ص: 265. وينظر: محمد عبد المطلب مصطفى: اتجاهات النقد الأدبي في القرنين السادس والسابع الهجريين. دار الأندلس، لبنان، ط1984/1.ص: 110.

(2) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص: 42. والبيت في ملحقات ديوان النابغة الذبياني (المستثفر بدل المستنفر)، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، 1976، ص: 249. و نسب في الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني للنابغة أيضا (وتتقي صولة المستأسد)، 87/1.

(3) محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي. مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1958. ص: 77.

(4) محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي. ص: 78.

(5) محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي. ص: 76-77.

(6) ينظر حول هذه الرسالة، ونتفا منها جمعها من الموشح والبصائر والذخائر إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص:118 وما بعدها.

للشاعر أن يلم بمعاني السابقين مادام قد أحسن فيها بالزيادة عليها أو بتأكيدها، وهو بذا يخرج من دائرة الا ام إلى دائرة الفن" (1)، وربما كان مبالغا حين أضاف في موضع آخر أن " ابن قتيبة تكلم في الموضوع بأوسع مما تكلم ابن سلام والجاحظ" (2).

ويقرر إحسان عباس أن المسألة بدأت في القرن الثالث في صورة اهتمام بإبراز المعاني المشتركة بين الشعراء، تطور إلى تتبع السرقات، والدافع إلى هذا الاهتمام في نظره هو الانشغال بقضية المعنى التي أثارها الجو الاعتزالي العقلي(3)، ولا ريب أن ما سبق من مرويات العصر الأموي مثلا يدل على هذا الاهتمام الذي لم يتطور إلى (قضية) إلا فيما بعد، ولذا قد لا يكون الانشغال بالمعنى، أو "التمييز بين اللفظ والمعنى، واعتبار كل منهما كيانا قائما بذاته" (4)، أسبابا فيها، بقدر ما ستكون من نتائجها ودلالا ا.

يمكن أن يفهم إذن أن القضية لم تطرح في العهد الأموي في صورة بحث منهجي حول الابتكار، بل وردت في **إطار المفاضلة والخصومة** حول معنى " الأشعر" الذي شغلهم آنذاك، والأشعر من خلال النقائض هو الأقدر على غلبة صاحبه، لكنه في نفس الوقت الأصفى شاعرية؛ أي الأقدر على الابتكار دون الاتكاء على غيره. لكنها لم تنضج بالشكل الذي يؤهلها لتحريك البحث النقدي إلا عند ظهور التمييز بين القديم والحديث؛ أي عند ارتباطها بمشكلة الحداثة في مواجهة التيار المحافظ، وهي خصومة ارتبطت بالتعصـب، فسواء تعلق الأمر ببشار أو بأبي نواس (5) أو بأبي تمام، فإن الهدف من طرحها أساسا كان البحث عن جذور أو أصول ومصادر ما بدا للناس جديدا يومها، وبعبارة أخرى، فإن رد الإبداع الجديد إلى مصادره هو أكبر مطعـ ـن يوجه له. وكان هذا

---

(1) عبد العزيز قلقيلة: القاضي الجرجاني والنقد الأدبي، ص: 153.

(2) عبد العزيز قلقيلة: القاضي الجرجاني والنقد الأدبي، ص: 346.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 70.

(4) أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحول. 196/1.

(5) يصور مصطفى هدارة (الحركة النقدية النشيطة) التي دارت حول مثالب وسرقات أبي نواس، ينظر: مشكلة السرقات في النقد العربي. ص: 35 و ما بعدها إلى 44.

بالضبط هدف ابن المعتز من وراء تأليف (كتاب البديع) [1]. فظاهرة السرقات إذن برزت " في ظل الخصومات النقدية ونشأت في ظل الموازنات الشعرية واتخذت طابعها " [2]؛ ولذا بلغت أوجـها في القرن الرابع، فكثرت فيه المؤلفـات التي تناولتها، في إطار منحى النقد التطبيقي الذي ازدهر خلاله، حتى ربا التأليف فيها على التأليف في أي موضوع آخر، و قد تنوعت بين كتب حول السرقات بشكل عام [3] وهي قليلة، وأخرى دارت حول سرقات أبي نواس، أو أبي تمام، أو المتنبي، وهي الأكثر.

ومن الواضح أن هذه الدراسة اتجهت - في الغالب- إلى متابعة نصوص شاعر بعينه، متخذة منه رمزا على حركة أدبية مناهضة، أو لاعتبارات أخرى، ولكنها في خضم رغبتهم في التنظير والتصنيف تفرعت لتتناول مفهوم السرقة و مشروعيتها وأنواعها.. مما ولّد في النهاية موضوعا نقديا مستقلا، له مصطلحـاته وأدواته و(منهجه) أيضا، وهو ما أهله ليحتل أهمية كبيرة في القرن الرابع إلى الدرجة التي جعلت القاضي الجرجاني مثلا يعد معرفة (نقد السرقات) عنصرا أساسيا في تكوين الناقد، يقول لصديقه:" ولست تعد من جهابذة الكلام ولا من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب. وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفْرِق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتـذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتديء فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه" [4]. وهـذا مفهوم في ضوء انشغال الساحة النقدية آنذاك بموضوع السرقات وطغيانه على ما سواه، وكأن معرفته هي المؤهل الممتاز أو الأساسي للناقد.

----

(1) عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، نشرة أغناطيوس كراتشكوفسكي. لينينغراد، 1935.ص: 3. وينظر: محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي. ص: 35.

(2) عدنان قاسم: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر. المنشأة الشعبية للنشر و التوزيع والإعلان، ليبيا، ط1980/1. ص: 356.

(3) ككتاب جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي (240- 323هـ)، قال ابن النديم في الفهرست " إنه لم يتمه، ولو أتمه لاستغنى الناس عن كل كتاب في معناه". الفهرست، تحقيق: مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص: 653.

(4) الجرجاني: الوساطة.ص:183.ومثل هذا نقرأه عند الصولي أثناء وصفه للمبرد وثعلب: أخبار أبي تمام، ص:9.

ومثل هذه الملاحظة واردة عند السابقين من النقاد؛ فما يقصده الجرجاني، إنما هو اكتمال ثقافة الناقد وهو يواجه مسألة السرقات، من أجل الموضوعية والعدل، وتجنب الوهم والخطأ؛ وهي أهـم المزالق والتحديات التي تواجه من يباشر هذا اللون من الدراسة. ويبدو أن هذه المعطيات قد ظلـت أساسية داخل الأدوات النقدية المتعلقة بالموضوع، تتردد لدى مختلف النقاد، لم يشـذ عن ذلك إلا عبد القاهر الجرجاني الذي أبطل قضية السرقات أساسا، انطلاقا من المنظور الذي انبثق عن نظرية النظم [1]، رغم متابعته للسابقين في بعض طروحا م حول الأخذ والاتفاق [2].

وانتهت القضية في الأخير إلى مظهر غريب، فأصبح " تتبع حالات السرقة التي يقوم با الشعراء فرعا من فروع المعرفة يجب على طلاب الأدب أن يدرسوه، مثلما يدرسون النحو والعروض تماما " [3] واستقرت في صورة باب من أبواب البديع، يتطرق لأنواعها التي طالما اجتهد النقاد السابقون بأدوات ذكية من التحليل والمقارنات والاستنباط في استخراجها، يقول بدوي طبانة إن علماء البلاغة وجدوا " موضوع (السرقات)، من أنفس الموضوعات التي تعالج الأدب، وتنقده نقدا موضوعيا، بل رأوه خير ما عالج النقاد، وهم حريصون على تلك الجهود أن تبدد، ولم يجدوا مبحثا من مباحث البلاغة الاصطلاحية يصلح أن يضم شتات هذا البحث النافع، فألحقوه بعلومها الثلاثة، وجعلوه خاتمة لمباحث الفن الثالث (فن البديع) " [4]، والحق أ ا صورة بائسة انتهت إليها تلك الممارسة الحية، والنقاش النقدي الذكي.

----

(1) ينظر: جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية.ص:90.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 437-438.

(3) عبد القادر القط: مفهوم الشعر عند العرب، ترجمة: عبد الحميد القط، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص: 220.

(4) بدوي طبانة: السرقات الأدبية. ص:5. وهو ما نراه بالفعل في كتب (البديع) مثل: ابن حجة: خزانة الأدب، 276/2، 373. والبديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ، تحقيق: عبد.آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1987/1، ص: 290 وما بعدها.

ب- دلالة البحث في السرقات:

قد لا يكون لاهتمام النقاد القدامى بمبحث السرقات – على النحو الذي مر بنا – مجرد الدلالة على الانسياق للأهواء والعصبية والتحاسد، رغم وجود هذه الدوافع خلف أكثر ما صنف من رسائل في الموضوع (1). فمن المهم الإشارة إلى أ ا ظاهرة غير معزولة عن مسار الممارسة النقدية، ولا عن طبيعة الظروف التي صاحبت نشأ ا بشكل عام؛ حتى أ ا اعتبرت – بشكل ما – منهجا نقديا قائما بذاته بغض النظر عن قصوره في دراسة النص الأدبي.

وسنلقى هنا عدة تفسيرات حاولت فهم هذه الظاهرة، دون حصرها في مجرد رد الفعل الذاتي:

- يرى مصطفى ناصف أن فكرة السرقة أو الموازنة بين المعاني ترتبط بعقلية خاصة عندنا، تم بإسناد الأشياء إلى أصحا ا، والاهتمام بالإسناد أو المأثور يعني حب العناصر الأصلية التي تنافس العناصر المتطورة، فلم " يكن الناقد العربي يحب أن يعطي للعقل حريته الكاملة في الإبداع "(2). فمسألة السرقات ظهرت بسبب النظر إلى الشعر على أنه تراث جماعي، تراث أمة، وهي النظرة التي نافست النظرة إليه على أنه تراث فردي، وكثرة التأليف في الربط بين المعاني من أجل بيان العناصر المستقرة وإشباع حاسة الأثر والموروث والجماعة (3).

إن هذا المدخل مهم دون شك؛ لأن بحث السرقات اعتنى، وفي المستوى الظاهر بوجه خاص، بالتنقيب عن الجذور، فهو يفترض ديمومة حضور نص سابق في النص الجديد اللاحق؛ بمعنى أن الممارسة النقدية في عمقها هي بحث عن الأبوة (4)، ولا يمكن أن يخلو مبدأ الأبوة من معنى السلطة، فهناك إيمان واضح بسلطة السابق، وبسلطانه الذي لا يحده زمن.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ودفعا لهذه التهمة، نقرأ في مقدمات تلك الرسائل، تبرأ مؤلفيها من العصبية والتحامل وتصريحهم بالحرص على إنصاف الشاعر موضوع الدرس؛ كالصاحب بن عباد: الكشف عن مساويء المتنبي، تحقيق: إبراهيم الدسوقي، دار المعارف، مصر، ط1969/2، ص: 241. وابن وكيع: المنصف، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، (د.ت)، ص:4.

(2) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. ص: 101.

(3) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. ص: 100.

(4) ويلاحظ جمال الدين بن الشيخ أن " دراسة السرقات لا يمكن أن تختزل في بحث في الأبوة"، الشعرية العربية، ص: 31.

ومن هنا نفهم حملة النقاد على الشعراء الذين ادعوا السبق، واعتبر ابن وكيع نفسه نفي الإتباع من قبل أنصـار المتنبي إفراطا لا يمكن قبوله [1]، ولنذكر في هذا المقـام كذلك صنيع ابن المعتز في "كتاب البديع"، والجهد الذي صرفه لإثبات قدم البديع وإيراد جذوره، ومن ثم إبطال دعوى الإبداع[2]. وهي نظرة تنتهي إلى تجسيد الموقف التقليدي المحافظ الذي عبر عنه أبو عمرو بن العلاء حين سئل عن الشعراء بعد ذي الرمة: " كلّ على غيرهم، إن قالوا حسنا فقد سبقوا إليه، وإن قالوا قبيحا فمن عندهم" [3]، وأجاب دعبل حين أخبر عن شعر أعجبه أنه لأبي تمام: " لعله سرقه" [4].

- ولكن بحث السرقة من وجه آخر هو ممارسة متجهة إلى البحث عن الإبداع؛ لأن فصل الجزء الموروث أو المتداول وعزله، يؤدي إلى تحديد مجال الإبداع وشكله وعناصره. ومن هنا أهميته ودوره في الأدب والثقافة والحضارة بشكل عام؛ إذ يحرص الناقد في النهاية على الاهتمام بكل إضافة ذات قيمة تسمح بإدراك قدرات الشاعر من جهة، وتنوه بما ستقدمه للثقافة من جهة أخرى، وستتحول إلى مرجع يقاوم ما يؤخذ عنه من ذلك الإبداع الخاص.

فالمبحث هنا يتناول " أهم ما تسعى إلى معرفته الدراسات الأدبية ألا وهو أصالة كل شاعر أو كاتب، ومبلغ دينه نحو من سبقه أو عاصره من الشعراء والكتاب" [5]. وهذا الهدف يختفي خلف رفض دعوى الإبداع والتفرد؛ لأن النقاد رغم انطلاقهم هنا من مبدأ استحالة الإبداع بالمعنى المطلق بناء على نظرية نفاذ المعاني، إلا أ م تركوا مجالا - ولو ضيقا - يعترفون فيه بإضافات هؤلاء المبدعين، ولو كان ذلك تحت عبارة (الإنصاف). إن تحديد مساهمة الشاعر بدقة يتعلق في الأصل بتحديد مكانته الأدبية، شيء سينسحب على مكانته الاجتماعية كذلك.

- ويعتقد إحسان عباس أن اتصال وارتباط النقد بالثقافة، ومحاولة الناقد إثبات كفايته في ميدان الإطلاع، تقف وراء بحث السرقات، ثم تطور البحث فيها انطـلاقا من فكرة نفاد المعـاني وشعور

----

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 1.

(2) ابن المعتز: كتاب البديع، ص: 3.

(3) الأغاني، 9/18 .

(4) الأغاني، 288/16 والموشح: 334-336.

(5) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص: 357، وليقارن بما أورده بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص:3. وينظر: عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د-م-ج، الجزائر، 1999، ص: 13.

المحدثين بالأزمة[1]، فهل يمكن القول بوجود نزاع غير معلن بين الناقد والشاعر، أو بين الناقـــد والناقد، أو بينه ومختلف النخب في عصره؟، أو بأن النقد قد بلغ درجة من الاستقلال والانفصال جعلت أصحابه يهتمون بحشد مختلف الأدوات لممارسة العمل النقدي. وكأن المقصود صـراع بين النقاد لأجل المكانة...ولكنه يفضل إرجاعها - بعد استقراء خط التأليف في السرقات - إلى الإحساس العميق بنفاذ المعاني [2]. وبعبارة جمال الدين بن الشيخ، فإن " الخطاب النقدي لم يتمكن في أية لحظة من تصور تفسخ الرابط العضوي الذي يربط بقوة كل إنتاج هذا العصر أو ذاك بسوابق شعرية، متشكلة في متن مرجعي" [3].

ويرد أدونيس (علي أحمد سعيد) على ذلك التساؤل بنفس الإجابة، إلا أنه يعود بالخلل إلى الشاعر نفسه، فالسرقة " تشير إلى رغبة السارق في توكيد نمط معين من التفكير. إ ا مظهر لاستمرار هذا النمط. وكل نمطية لا تلبث أن تدخل في المشترك، وإن كانت، في البدايـــة، من الخاص" [4]. فالحديث عن السرقات " دليل على التقليدية التي خضع لها الشعر العربي، ودليل على أن النقاد أحسوا بتداول المعاني وتكرارها، وأن الشعراء يطرقون مواضيع واحدة " [5]، فسواء تعلق الأمر بالشاعر في رأي أدونيس، أو الناقد في الرأي الثاني، فإن المقصود في النهاية واحد؛ أي دلالة السرقة على نمطية الشعر العربي وتقليديته وصعوبة تلقي وقبول الإبداع كاختراق وخروج عن المألوف. غير أن ملاحظة إحسان عباس لا تخلو من السداد؛ إذ يكشف جرد تلك الأبحاث في السرقات عن إدراك متميز لمسار الأدب وتاريخه وظواهره، بل ولتاريخ المعاني- إن صح التعبير- ويجوز أن يكون في عبارة بعض المصنفين في مطلع رسائلهم يذكرون انتداب مسؤول سام لهم للمهمة [6]، ما يشير إلى هذا المعنى، وكأن العمل تحول إلى اختبار لمعلومات الناقد وقدراته ثقافة واقتدارا على الجدال أيضا، وبالفعل اتسعت لمناقشة قضايا لغوية ونحوية وأدبية وغيرها.

---

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 39.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 39.

(3) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية. ص: 30.

(4) أدونيس: الثابت والمتحول.192/2.

(5) عبد الحميد القط: في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1989، ص: 243.

(6) مثل الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 2.

- وربما لم تكن مسألة ثقافة الناقد بالمعنى العام لكلمة الثقافة؛ أي التمكّن والموسوعية، هي المقصود الحقيقي بقدر ما نلمح بعض الظواهر الأساسية المرتبطة بالممارسة النقدية في حد ذا ا؛ ظواهر وضعت في حقيقتها مدونة المعرفة النقدية النظرية التي يحملها النقاد القدماء على المحك، وهي بذلك تلبي طموح المشتغلين بالأدب في التركيز على النص ومباشرته. وهذا بيت القصيد؛ لأن المشكلة كلها في تقييم نص جديد يتحدى السائد ويطرح مشكلات غير معهودة، وقد سبقت المطالبـة بذلك خلال دفاع المحدثين عن أدبم ضد أنصار القديم. لقد أدى ذلك إلى التركيز على التطبيق، فمما " يزيد في أهمية هذا النوع من الدراسة أ ا في حقيقة أمرها، وما تقتضيه طبيعتها دراسة تطبيقية عملية، أكثر منها نظرية، تخضع للأصول الموضوعة والقواعد المرسومة، التي تقوم في أكثرها على المنطق والاستدلال، وتخضع لقوانين التحديد والتقنين " (1).

يمكن القول إذن إ ا حركية نادرة تمركزت حول استنفاذ كثير من الأدوات في مواجهة النص، فهناك جهد كبير في تفسير الآثار وتأويلها وإعادة قراء ا، يشبه أن يكون تحريرا للناقد وعلى الأخص من أجل القراءة والتأويل، وفي اتجاهها. ولا يتعلق الأمر بمجرد شرح للمتون الشعرية وتوضيح أو تبسيط لها، بل تجاوزه إلى البحث المتعمق في المعاني والظواهر والصناعة الشعرية، واتخذ صورة جدال قوي، استمر لأجيال، حول مختلف القضايا المتعلقة بديوان شاعر أو بأسلوبه.

إن هذا الم ع مهم جدا؛ لأنه اتجه إلى محاولة تخليص النقد الأدبي ائيا من الأحكام العامة، وأدى إلى تطوير جزئيات البحث النقدي والبلاغي ومصطلحا ما، كما أعاد النظر في كثير من مراحل النص وتاريخه على النحو الذي نلحظه في إعادة قراءة الآمدي والقاضي الجرجاني لأشعار الأقدمين(2).

وكأن الممارسة تخفي مطمحا طالما تردد تحت عناوين (الإنصاف) و(العدل) وما إليها، وقد وضح أن النقاد -لم ينفكوا يؤكدون بمن فيهم المتحاملون- على الموضوعية والتجرد، فالمبحث ارتبط

---

(1) محمد بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص:4.

(2) الآمدي: الموازنة، تحقيق: أحمد صقر، 37/1-52، والقاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 4-15.

بدعوى وهوس الموضوعية، كما لاحظ ابن الشيخ [1]، وقد كرست دراسة السرقات هذا الطموح، فكان مطلب ودعوى الجميع، لكنه ظل طموحا؛ إذ لم يتجسد في الممارسة إلا نادرا.

3- الجدل حول المتنبي

" ملأ المتنبي الدنيا وشغل الناس " [2] حيا وميتا، ومثلما حدث مع أبي تمام، راح النقاد يتتبعون عيونه أحيانا وسقطاته غالبا، حتى أن الجدل حول أعماله والقضايا التي أثار ا، شكّل ظاهرة ومحطة بارزة في مسار النقد خلال القرن الرابع وبعده، حدت بالبعض من المعاصرين إلى تتبعها ودراستها[3].

ويشير إحسان عباس فيما أسماه (المعركة النقدية حول المتنبي) إلى أن وجوده - كظاهرة جديدة- بعد استقرار تيار المحدثين، كان " مصدر حيرة كبيرة للذوق والنقد معا. فها هو شاعر يجمع بين القديم والجديد.." [4]، ثم يوضح بأن المتنبي صدم الذوق مرتين: " مرةً بشخصه المتعالي المتعاظم، ومرةً بجرأته في الشعر؛ جرأته التي تركب المبالغة حتى تمس العقيدة الدينية، وتنتحل آراء فلسفية غريبة، وتستخف بأصول اللياقة والعرف في مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء، وتتصرف باللغة تصرف المالك المستبد.." [5].فمن الواضح أن لشخصية المتنبي، ولمنحاه في الشعر دورا كبيرا في إذكاء معاداته وإثارة الخصوم لاستهدافه بنقدهم وتجريحهم، دون التمييز في الحكم بين شخصه وشعره. ويمكن للباحث وهو يتناول هذا الجدل، أن يلخص بعض الملاحظات الهامة:

----

(1) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص: 35، وينظر هنا إلى مسألة الموضوعية " كمكّون ثابت في الثقافة العربية الإسلامية. إ ا ضرورة العلوم الكبرى الدينية بطبيعة الحال. ولكن هل لنا أن نندهش من رؤيتها وهي تستقر في الخطاب حول الشعر، في حين أن المنظرين الذين ندرسهم هم كلهم قضاة أو موظفون كبار".

(2) هي عبارة ابن رشيق المشهورة. العمدة، ص: 100.

(3) مثل دراسة عبد الرحمن شعيب:المتنبي بين ناقديه، وشفيق جبري: المتنبي مالىء الدنيا وشاغل الناس. وعبد الله الجبوري: أبو الطيب المتنبي في آثار الدارسين. منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد،1977.

(4) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 252.

(5) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 252. وينظر: مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين. عالم الكتب، بيروت، ط1983/1، ص: 91.

أ- إن عنصر التعاظم والجرأة، وعدم الرضا عن السائد، عنصر أصيل في شخصية المتنبي، فحتى إذا صرفنا النظر - مؤقتا- عن شعره، فإننا نجد في طبعه وأطوار حياته ما يسمح بملاحظة قوة هذه الصفات فيه. فالبديعي يذكر أنه عند أول اتصال سيف الدولة به في أنطاكية، اشترط عليه " أنه إذا أنشده مديحه لا ينشده إلا وهو قاعد، وأنه لا يكلف تقبيل الأرض بين يديه، فنسب إلى الجنون، ودخلَ سيف الدولة تحت هذه الشروط" [1]، وحين طعن أبو فراس (357هـ) في المتنبي لدى الأمير قال له: إن هذا المتشدق كثير الإدلال عليك، وأنت تعطيه كل سنة ثلاثة آلاف دينار عن ثلاث قصائد.." [2]، بل ويذكر أبو الفرج الببغا أن سيف الدولة نفسه كان يغتاظ من تعاظُم المتنبي [3].

وهكذا تأصل التعاظم في نفسه، وبدت له مكانته المتميزة ومحله الرفيع، حقا واجبا له؛ ولذا يغتاظ حين لا ينتصر له سيف الدولة من خصومه [4]، بل إنه يعتبر وجوده عند كافور الإخشيدي مأساة تسبب فيها سيف الدولة " بسبب سوء تدبيره، وقلة تمييزه" [5] كما قال. وهذا التعاظم لا حد له، ولنقرأ له قوله [6]:

إن أكُن معجبــًا فعجــب عجيب   لم يجد فوق نفسِه من مزيـــــد

- -

(1) يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي. تحقيق: مصطفى السقا وآخران،دار المعارف، مصر، 1963، ص: 71. وأبو القاسم الأصفهاني: الواضح في مشكلات شعر المتنبي، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1986/2، ص: 9-10.

(2) الصبح المنبي، ص: 87. وفي مطلع الرسالة الموضحة يواجه الحاتمي المتنبي صراحة بصفة العجب والزهو، ص: 10. وهذا التعاظم - فيما يبدو- سبب أساسي في الجدل حول المتنبي؛ لأن ترفعه عن الاعتراف بالسابقين عليه وأخذه عنهم، دفع خصومه لإبراز مآخذه وسرقاته.

(3) الصبح المنبي، ص: 92، ويذكر فيه أنه أهانه عمدا في إحدى المرات. ويعتقد البرقوقي أن سبب افتراقهما هو الحسد من جهة، وتعاظمه من جهة أخرى. شرح ديوان المتنبي، 47/2.

(4) الصبح المنبي، ص: 87.

(5) الصبح المنبي، ص: 100.

(6) شرح ديوان المتنبي للبرقوقي، 47/2. وشرح ديوان المتنبي: للعكبري، تحقيق: مصطفى السقا وعبد الحفيظ شلبي وإبراهيم الأبياري، دار الفكر، بيروت، ط2003، 323/1. ويبدو أنه لعفيف الدين أبي الحسن بن عدلان (ت 666هـ) ونسب خطأ للعكبري، ينظر: منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي: الكناية والتعريض، منشأة المعارف، ـ مصر، 2002، ص: 245 (الهامش).

ب- اختلطت في هذا النقاش الدوافع العلمية بالإحن و الدخائل الذاتية؛ ذلك أن التحاسد ونصرة خصوم المتنبي، من الأعيان خاصة، بسبب المكانة التي احتلها، كان من أهم محركات البحث في شعره. وحسب مندور، فإن الخصومة حوله نشأت " منذ اتصاله بسيف الدولة، وذيوع صيته وإخماله ذِكْر الشعراء الآخرين" (1). بل" يبدو أن خصوم المتنبي كانوا قد سبقُوا إلى جمع قواهم ضد الشاعر. وذلك قبل أن يلتف حوله أتباعه، بل وقبل أن يكون له أتباع "(2). ويوضح بلاشير أن الكتب والشعراء وأرباب الأدب وكبار رجال البلاط لم يتوانوا عن حسد المتنبي على الصلات التي ينعم بها، وأثر شعره في المتلقين، ونفورهم أيضا من تغطرسه، بل إن أبا فراس -روح العصبة- ينفر منه باعتباره عاميا، ونفاجا، وانضم إليه أبو العشائر الذي عانى من نكران المتنبي، وابن خالويه الذي عيّره بأعجميته، وهزمه في المناظرة، بل إن النساء شكلن رابطة خلفية؛ فأبو العشائر زوج أخت أبي فراس (3)، وكأن الشرارة الأولى لهذه الحركة ضده، انطلقت في مجلس سيف الدولة على لسان أبي فراس بسبب " الحسد والرغبة في الوقيعة استجابةً للخصوم أو مرضاةً للحاكمين.. والحرص على إذلال ذلك الشاعر المترفع عن الشعراء، المتعالي عن الأدباء. كل أولئك فتح باب ا امه بالسرقة على مصراعيه لأ ا أقرب طريق إلى الهدم" (4). وقد اتجهت محاولا م إلى تجريحه، كما مر، بسبب كبره

----

(1) محمد مندور: النقد النهجي عند العرب، ص: 167، ومنير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، الإسكندرية،مصر، 1993 ص: 326.فعائبه حسب القاضي الجرجاني" يروم إزالته عن رتبته، ويحاول حطه عن م لة بوأه إياها أدبه؛ فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته"، الوساطة، ص: 3. ويرجع المتنبي نفسه الحسد، إلى مكانته من الأمير:

وللحساد عذر أن يشحوا   على نظَري إليه وأن يذوبوا
فإني قد وصلت إلى مكان   عليه، تحسد الحَدق القلوب

الديوان بشرح البرقوقي، 204/1.

(2) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص: 168.

(3) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، ص: 204-205.

(4) محمد عبد الرحمن شعيب: المتنبي بين ناقديه، دار المعارف، مصر، ط2 (د.ت)، ص:227. وحسن الإمراني: المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1994/1، ص:304. وأبو الطيب المتنبي في آثار الدارسين: لعبد الله الجبوري، 1977.

وتعاظمه، أو التشهير ببعض أخلاقه [1].

وتبدو الصلة بين التجريح في شخصه، ثم الانتقال إلى شعره واضحة، فكأن " خصوم المتنبي عندما لم يجدوا سبيلا إلى إيغار صدر سيف الدولة ضده بوشايا م، لم يروا بدا من تجريح شعره ذاته، ذلك الشعر الذي حمل سيف الدولة على أن يحمي صاحبه، وقد رأى فيه أخلد سجل ده " [2].ولو أعدنا تركيب مسار هذه المعركة، لتبين لنا أن مصالح كثيرة قد تداخلت، ولكنها اتفقت على ضرورة هدم المتنبي شخصا وشعرا؛ من أجل الابقاء عليها واستمرارها كم كانت قبل مجيئه.

1- في الشام: كان الأمير الشاعر أبو فراس الحمداني؛ ابن عم سيف الدولة، على رأس خصـ ـومه الناقمين عليه [3]، ومثله النحوي ابن خالويه (370هـ)[4]، والشاعر السري الرفاء (المتوفى بعد 362هـ)، وقد حسده وقلده في شعره أيضا [5]، وأبو العباس النامي (399هـ) الذي لام سيف الدولة صراحة على تفضيله للمتنبي عليه [6]، بل ألف رسالة في عيوب شعر المتنبي [7].

وبقدر ما أفادت هذه الفترة (تسع سنوات) المتنبي بما وفرت له من استقرار وتحسن حال، أسست كذلك لكل ما يتعلق بالخصومة حوله، سواء من حيث الدوافع أو من حيث القضايا نفسها.

2- في مصر: وأبرز الناقمين عليه هناك هو الوزير أبو الحسن بن الفرات المعروف بابن حنـزابة [8]، ويحكي المتنبي فيما روى ابن جني، أن ابن حـ ابة (308-391هـ)حينما قرأ قوله:

---

(1) فأبو فراس يؤكد جبن الشاعر وينفي عنه مشاركته في أية غزوة، المنصف، لابن وكيع، ص: 313، بل ذكروا مطاعن في علمه ، المنصف، ص: 288 وما بعدها.

(2) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص: 169.

(3) البديعي: الصبح المنبي، ص: 88، وقد تتبع أبو فراس السرقات في قصيدته: واحر قلباه، بيتا بيتا.

(4) الصبح المنبي، ص: 86-87، بل وطعن فيه، ص: 92.

(5) الصبح المنبي، ص: 97.

(6) الصبح المنبي، ص: 80-81-82.

(7) ابن وكيع: المنصف، ص: 240، وقد نقدها المؤلف، 326-534-498. لكنها ضائعة، والمنصف هو المصدر الأساسي عنها، انظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 270.

(8) الصبح المنبي، ص: 113. وتنظر ترجمته في معجم الأدباء لياقوت الحموي، دار الفكر، بيروت، ط1980/3. 163/7.

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنـثني وبياض الصبح يغري بي

قال: أحضرت كتبي وجماعة من الأدباء يطلبون لي من أين أخذت هذا المعنى، فلم يظفروا بذلك! وكان أكثر من رأيت كتبا[1]، وهذه القصة تشير بوضوح إلى مبلغ اجتهاد الخصوم في هدمه. ويبرز أيضا في مناظريه أبو الحسن علي المهلبي اللغوي (385هـ)، وقد قابله وناقشه حول شعر قديم[2]. ولكن أهم من تعرضوا له، إنما هو ابن وكيع الذي ألف في سرقاته كتابه (المنصف) الذي نحن بصدده. غير أن هذه البيئة أفادته أيضا من حيث بروز أنصاره أمثال صالح بن رشيدين الكاتب [3]، وعبد الله بن أبي الجوع، ومناظراه سيبويه المصري وأبو القاسم بن أبي العفير الأنصاري [4].

3- في بغداد: يبرز ضمن خصومه، الوزير أبو محمد المهلبي (ت352هـ) الذي أغرى الشعراء به عندما قدم بغداد[5]، فنجد ابن لنكك البصري (ت362هـ)، الذي نقم عليه وهجاه رغم بعده عن بغداد، [6]، وكذلك ابن حجاج (ت391هـ)[7] وابن سكرة، ويبقى الحاتمي (ت388هـ)، أهم خصومه، فقد خدم سيف الدولة مع ابن خالويه، وارتبط بصلة قوية بالوزير المهلبي، بل إنه في رسالته يصف لنا انتظاره للمتنبي ليجيء بغداد وينال منه، ويصف أهمية إرضاء الوزير في نقده له، فيقـول

----

(1) الثعالبي: يتيمة الدهر.تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، 1947. 137/1. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 161/1، وبشرح البرقوقي: 190/1.

(2) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، 225/12.

(3) الثعالبي: يتيمة الدهر، 399/1.

(4) أخبار ابن أبي الجوع وابن العفير في: يتيمة الدهر: 395/1و 417/1، أما سيبويه المصري (284-358هـ) فيراجع ياقوت: معجم الأدباء، 61/19.

(5) الصبح المنبي، ص: 143. والثعالبي: يتيمة الدهر.120/1.ويصرح الحاتمي في الرسالة الموضحة: " لما تثاقل أبو الطيب عن خدمته...سامني هتك حريمه، وتمزيق أديمه، ووكلني بتتبع عواره، وتصفح أشعاره..."، ص: 2-3.

(6) الصبح المنبي، ص: 145. وبعض نماذج هذا الهجو المقذع في: اليتيمة للثعالبي، 121/1.

(7) ولابن حجاج أهاج ماجنة فيه، مثل قصيدته:

يا ديـ ـمة الصفع صـبي على قفـ ـ ـ ـا المتنبـ ـ ـي

خزانة الأدب، لابن حجة الحموي، 366/2. وقوله - نفس المصدر-368/2مشبها موضعا في المرأة في مجونياته:

كأنه شاعر قد جاء من حلب شيخ على رأسه المحلوق طرطور

و اعتبر ابن رشيق حماقات ابن حجاج مما ابتلي به المتنبي، العمدة، 111/1.

واصفا الحال عند ورود المتنبي: "..وتخيل أبو محمد المهلبي أنه لا يتمكن أحد من مساجلته ومقارعته، والتعلق بشيء من مطاعنه، وساء معز الدولة أن يرد على حضرته رجل صدر عن حضرة عدوه، ولم يكن بمملكته أحد يماثله فيما هو فيه، ولا يساويه في م لته يبدي لهم عواره ويكفي آثاره، ويهتـك أستاره ويمزق جلابيب مساويه .." [1]، ثم يروي لنا كيف سر المهلبي كثيرا عندما سمع قصة مناظرته للمتنبي وظهوره عليه [2].

4- في فارس: لقي ابن العميد (ت 360هـ)في أرجان، وكان يبطن النقمة عليه [3]، ورفض المتنبي دعوة الصاحب بن عباد (ت 385هـ) إلى أصبهـان، فاكتسب بذلك عدوا قويا [4]، وكانت ثمرة هذه الخصومة رسالة في "الكشف عن سرقات المتنبي" ألفها الصاحب نفسه.

ج- و يختلف الجدل حول شعر المتنبي عن الجدل حول سلفه أبي تمام في كون النقاش حول هذا الأخير، نقاشا هو في أصله بين القديم والجديد، بينما يجري النقاش حول المتنبي بين أنصار الجديد فحسب؛ إذ تجاوز النقد آنذاك تلك الثنائية الضدية، وبالتالي سيكون التركيز على أمهات القضايا الأسلوبية وحول مشكلات السرقات (والتناص) والعلاقة بين السابق واللاحق والقدرة على الإبداع والتجديد.

وقد أوضح القاضي الجرجاني هذه المسألة في بدء الوساطة، وبين أنْ لا صلة بين ذلك الـ اع القديم وبين الـ اع داخل جبهة المحدثين نفسها[5]. فالنقاش كله يدور إذن داخل (جبهة) المحدثين لا غير، ومن ثَم فلا معنى لرفض الشعر الجديد انطلاقا من معيار الزمن. غير أن هذا النقاش يضمر في داخله لونا من الاعتراف بأبوة السابق ومرجعيته، بل وبأحقيته في التقديم، وهو-كما يبدو- صورة من صور المحافظة التي لم يتخلص منها نقادنا القدماء. وإذا كان الجـدل السابق حول شعرية أبي تمام

----

(1) الصبح المنبي، ص: 128، و النص في الرسالة الموضحة، للحاتمي بتغيير، ص: 7.

(2) الصبح المنبي، ص: 142.

(3) الصبح المنبي، ص: 146-147.

(4) الصبح المنبي، ص: 145-146.

(5) الوساطة، ص: 49. وبعبارة مندور لم تكن الخصومة حول المتنبي " خصومة حول مذهب شعري، وإنما كانت حول شاعر أصيل"، النقد المنهجي، ص: 165.

مرتبطا بالمقابلة بين منهجه و المنهج الشعري القديم، فإن الجدل حول المتنبي تركّز حول مفهوم التجديد نفسِه، ونوعه، وكمه؛ أي بين من يعترف له بالإبداع ومن يرفض ذلك.

- ويظهر المنتج النقدي ضمن هذا الجدل في صورة نقد تطبيـ قي أساسا؛ أي أنه ابتعد تماما عن العناصر الأجنبية عن النص، وقلّ فيه التنظير، وتعامل مباشرة ودائما مع النص الشعري المتمثل في ديوان المتنبي. وقد وضح أن هذا المنـ زع من أهم ما يميز نقد القرن الرابع، وكان ال اع حول شعرية المتنبي أهم عوامل تقويته وترسيخه، وهو ما أفاد الحركة النقدية في التحقق من النصوص، والتقليل من ضغط التنظير، بل وتمحيصه، وإعطاء دفع قوي لحركة الشعر المحدث التي كانت بحاجة منذ دخولها القرن الرابع إلى نقاد متمرسين، فكان صنيع هؤلاء المتجادلين إيصالا للشعر المحدث إلى ذروته.

- وتكمن أهمية هذا الجدل في البحث والاجتهاد الذي لعب دورا أساسيا فيه بمختلف الوسائل والمظاهر؛ مثل التفسير والتأويل والاحتجاج.. فأعمال المتجادلين من أمثال الحاتمي وابن جني وابن وكيع والجرجاني وسواهم، ترسم صورة رائعة لتفتح الذهن ونشاطه من أجل الوصول إلى أعمق درجات تيسرت لهم لفهم النص وبحث جمالياته، والمسألة لا تتعلق هنا بالتأييد أو الرفض بقدر ما تعطي صورة قوية عن مستوى النقد ودرجة الثقافة.

أ- التراث النقدي حول المتنبي:

- ابتدأ هذا الجدل في حياة الشاعر، وقد شارك فيه أحيانا، وتعدد مجادلوه ومناظروه من نقاد ولغويين، وشعراء، وغيرهم..[1]. ولهذا السبب، فإن التراث النقدي حول المتنبي كبير، شارك فيه كثيرون ومن عصور مختلفة، واتسع لعدد كبير من القضايا والمسائل النقدية والأدبية، واتخذ كذلك أشكالا متعددة؛ تفسيرا وتأويلا ومتابعة للعيوب وللسرقات..

ولكن المقصود هنا، ليس المتابعة الخطية التاريخية لمختلف الأعمال والظواهر التي شكلت التراث النقدي الحافل حوله، بل بحث أهم ما يتعلق بشعره مباشرة مما يفيد في الموضوع:

- -

(1) يعتبر منير سلطان ا الس الأدبية التي حضرها المتنبي مناقشا ومنقودا أحد الروافد الأساسية التي ساهمت في تكوينه. تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، مصر، 1997، ص: 29و32.

أ- **رواية ديوانه:**

فقد اعتنى برواية ديوانه عنه، أو عمن رواه عنه عدد كبير من العلماء، وأبرز رواته هم أولئك الذين كانوا من أنصاره والمعجبين به، وعلى رأسهم أبو الفتح ابن جني (393هـ)، وعلي بن حمزة البصري (ت 375هـ) [1]، ومحمد بن أحمد القاضي المحاملي، و محمد بن أحمد المغربي [2]، يقول ياقوت الحموي: " ومن عجيب ما مر بي: ما قرأته في كتاب الانتصار المنبي عن فضائل المتنبي، لأبي الحسين بن محمد بن أحمد بن محمد المغربي راوية المتنبي، وكان قد رد فيه على بعض من زعم أن شعر المتنبي مسروق من أبي تمام والبحتري. وله قصيدة عارض با بعض قصائد المتنبي، وأخذ المغربي يرد عليه فقال: ورأيته استشهد بأبي سعيد السيرافي مؤدب الأمير أبي إسحاق بن معز الدولة أبي الحسن بن بويه، وذكر أنه أعطاه خـطّه بأن قصيدته خير من قصيدة أبي الطيب. قال: ومن جعل الحكم في هذا لأبي سعيد؟ إنما يحكم في الشعر الشعراء لا المؤدبة. وبمثل هذا جرت سنة العرب في القديم، كانت تضرب للنابغة خيمة..." [3].كما نقله عنه في حياته إلى الأندلس والمغرب، زكرياء بن الأشـج الجزائري(339هـ) [4] وابن العـريف (390هـ) [5] وعبد الله بن أبي الجـوع (398هـ)

---

(1) ورد في معجم الأدباء لياقوت، 224/12: علي بن حمزة البصري صاحب الرد على ابن ولاد في المقصور والممدود.

(2) أبو الحسن محمد بن أحمد المغربي أحد الأعيان والأدباء ممن خدموا سيف الدولة، وهو راوية المتنبي. ترك شعرا وتصانيف، منها كتابان عن شعر المتنبي. معجم الأدباء: 127/17.وعمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط1975/2، 479/2(هامش).

(3) ياقوت: معجم الأدباء، 188/8.

(4) لقي المتنبي بمصر ودرس عليه ديوانه، ثم رحل إلى الأندلس فأذاعه وتناقله الأندلسيون. مصطفى عليان عبد الرحيم: تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1986/2،ص: 30، وهو تيهرتي سمع بتنس من أبي الخصيب: العلاقات الخارجية للرستمية لجودت عبد الكريم يوسف، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص: 168-172. وقد ولد في تيهرت (تيارت) سنة 310هـ ورحل سنة 326هـ إلى الأندلس فدرس الفقه، ثم مصر نحو 346هـ تاجرا، واشتغل بالتدريس في الأندلس حتى وفاته سنة:393هـ، ينظر: بلاشير: أبو الطيب المتنبي، ص: 285(هامش).

(5) وهو ملقب بابن العارف، حسب بلاشير: أبو الطيب المتنبي، ص: 409 (هامش): أبو القاسم الحسين بن الوليد، قرطبي رحل إلى مصر توفي في إحدى الغزوات بطليطلة.

وأبو علي صالح بن رشدين الكاتب [1]، وغيرهم.

بل لقد انتشر شعره وذاع في الناس ورواه الجمهور الواسع وتمثلوا به، ويروي ابن جـني نقـلا المتنبي نفسه عن حراني مصري أنه كتب إلى امرأته متمثلا بقوله:

بِـم التعلل لا أهل ولا وطن　　ولا نديم ولا كأس ولا سكن

فأجابته وقالت: ما أنت والله كما ذكرته في هذا البيت، بل أنت كما قال الشاعر في هذه القصيدة:

سهرت بعد رحيلي وحشة لكم　　ثم استمر مريري وارعوى الوسن [2]

ومن ذلك قصة ابن العميد [3] الذي دخل عليه الربعي بعد موت أخته، فوجده واجما، ولم يكـن لذكرى أخته، بل غيظا من المتنبي، قال: " إنه ليغيظني أمر هذا المتنبي، واجتهادي في أن أخمد ذكره، وقد ورد علي نيف وستون كتابا في التعزية ما منها إلا وقد صدر بقوله:

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر　　فزعت فيه بآمالي إلى الكذب

وأدلّ على ذلك ما رواه البديعي [4] من قصة رجل بغدادي يكره المتنبي، فآلى على نفسه ألا يسكن مدينة يذكر فيها، وينشد شعره، فهاجر، وكلما وصل مدينة يرحل عنها لسماعه عـن المتـنبي أو شعره، حتى وصل أقصى بلاد الترك، فسأل أهلها عن أبي الطيب فلم يعرفوه، فتوطنها، فلما كان في صلاة الجمعة، إذا بالخطيب ينشد بعد ذكره أسماء الله الحسنى:

أساميـًا لم تـزده معرفَـةً　　وإنما لذةً ذكرنـاها

وكل هذا يدل على مبلغ تداول شعر المتنبي وروايته وانتشاره في حياته، وهو ما يفسر كذلك قـوة مخاصمه وحسد كثير من الشعراء والأدباء بل والأعيان له، فكأن هذا الانتشار والـذيوع والقبـول لدى المتلقين تحول إلى عامل من عوامل النقمة عليه ودافع من دوافع الحط منه، هو ما يفهم فهمـا واضحا من كلام ابن العميد السابق، أو من مقدمات الكتب التي ألفت في سرقاته وأخطائه حـين يصف مؤلفوها إقبال الناس على شعره وتعصبهم له.

---

(1) الثعالبي: يتيمة الدهر، 395/1، و399/1.

(2) الثعالبي: يتيمة الدهر، 118/1-119. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 363/4-369.

(3) البديعي: الصبح المنبي، ص: 146. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 216/1.

(4) البديعي: الصبح المنبي، ص: 160. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 410/4.

ب- **شروحه:**

حسب عزام، فإن شروحه تتجاوز الأربعين شرحا [1]، وهو ما يجسد حيوية واتساع الحركة العلمية والنقدية التي قامت حول شعره. وقد تضمنت هذه الشروح المتنوعة اهتماما بالقضايا المعنوية؛ بسبب ما يتضمنه شعره من مشكلات تتطلب التفسير والتأويل، واهتماما كذلك بمسائل فني وبلاغية ولغوية، فهي من أهم مصادر دراسة شعره. وقد أخذ شرح الديوان اتجاهين؛ الأول شرح كامل للنص برمته، والثاني هو نقد؛ أي تأويل وتحليل للمعنى فتركز حول المشكلات.

فقد لوحظ أن شروح ديوان المتنبي تختلف عن غيرها؛ أي أنه - بعبارة البرقوقي- "ضرب من التسامح؛ لأن منهم من لم يضع شرحا بالمعنى المتعارف، أي أ م لم يضعوا شروحا تامة كاملة، وإنما تصدوا لشرح بعض مشكلات الأبيات. أو لنقد بعض الشراح فيما ذهبوا إليه من شرح وتفسير أو سرقات المتنبي" [2] ولذا لم يفرق منير سلطان في دراسته " بين من شرح الديوان كله، ومن شرح مشكل معانيه، فكله شرح للمعاني أساسا ثم للفنون البلاغية بعد ذلك " [3].

ولهذا السبب، فإنه من الصعب - منهجيا - الفصل بين النوعين، خاصة وأن القدماء في تراجمهم وإحصائهم يكتفون في الغالب بوصف الكتاب بأنه شرح للديوان، أو لشعر المتنبي دون التمييز بين اله عين أو المنهجين، ما عدا في حالات ترك فيها المؤلف (كابن جني) مصنفا في كل نوع على حدة. والأكثر من ذلك أن أسلوب المعالجة متداخل؛ إذ يتعرض شارح الديوان إلى مشكلات المعاني والقضايا الفنية ضمن شرحه رغم أن منهجه العام هو من النوع الأول.

ورغم ذلك، وانطلاقا من المعنى الواسع للممارسة النقدية، ولكو ا أخذت طابع التأويل والتفسير أساسا حول شعر المتنبي، فإننا سنضم هذا النوع الثاني إلى الدراسات النقدية حوله، فهو في الغالب رسائل لم تؤلف كشرح للديوان بالمعنى العادي، تمتاز بالتركيز والبعد عن الدراسة الخطية في تتبع شعر المتنبي كله، بل ت ع إلى الدراسة التحليلية، والنقاش النقدي.

وربما استطعنا التمثيل بأهم شروح الديوان المعدودة من النوع الأول في الجدول التالي:

---

(1) عبد الوهاب عزام: ذكرى أبي الطيب، دار المعارف، مصر، ط1956/2، ص: 273.

(2) شرح البرقوقي، 81/1.

(3) منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي (الكناية والتعريض).منشأة المعارف، مصر، 2002، ص: 244.

المؤلف (والسنة المذكرة تمثل سنة الوفاة)	العنوان
- ابن جني 392هـ	- الفسر (شرح كبير)
- الوحيد، سعد بن محمد الأزدي 358هـ	- شرح للديوان
- أبو بكر الخوازمي 393هـ	- شرح الديوان
- العروضي أحمد بن محمد النحوي 425هـ	- شرح الديوان
- الهراسي، محمد بن علي 425هـ	- شرح الديوان
- أبو العلاء المعري 449هـ	- معجز أحمد
	- اللامع العزيزي
- ابن الافليلي، أبو الحسن محمد الإفريقي المتيم 441هـ	- شرح الديوان
- الدلفي، أبو الحسن محمد بن عبد الله 460هـ	- شرح الديوان
- الواحدي 468هـ	- شرح الديوان
- ابن البر أبو بكر محمد بن علي 459هـ	- شرح الديوان
- أبو زكرياء يحيى التبريزي 502هـ	- الموضح
- الوأواء الحلبي، أبو الفرج عبد القادر 551هـ	- شرح الديوان
- الأنباري، عبد الرحمن بن محمد 577هـ	- مجاني المعاني
- الجزولي، عيسى بن عبد العزيز 610هـ	- اختصار لشرح ابن جني
- أبو البقاء العكبري 616هـ	- التبيان في شرح الديوان
- ابن المستوفي، أبو البركات مبارك الاربلي 635هـ	- النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام

ومن هنا، فإن عبارة عزام غير مبالغ فيها؛ بالنظر إلى عدد الشروح الكبير التي لم تتوفر لأي ديوان شعري من تراثنا القديم.

ج- كتب نقدية:

قد تكون البداية من تتبع أبي فراس-كما مر- لسرقات المتنبي في مجلس سيف الدولة في قصيدته (واحر قلباه). فقد تتبعها بيتا بيتا، وكان يوقفه في كل مرة..[1]. وكأن أبا فراس قد رسم للنقاد والشراح من معاصريه ومن جاؤوا بعده منهجا لدراسة السرقات عن طريق الاستقراء، وتتبع الأبيات بيتا بيتا، بربطها بما يشبهها من أشعار السابقين.

---

(1) البديعي: الصبح المنبي، ص: 88- 89، وشرح الديوان للبرقوقي 80/4.

دراسات للعيوب والسرقات أو لمحاسنه	دراسات للمشكل من معانيه
الصاحب بن عباد (385هـ) - الكشف عن مساويء المتنبي - الأمثال السائرة من شعر المتنبي الحاتمي (388هـ) - الرسالة الحاتمية - الرسالة الموضحة - ما وافق أرسطو من شعر المتنبي القاضي الجرجاني (388هـ) - الوسـاطة أبو العباس النامي (371هـ أو 399هـ) - رسالة حول سرقاته وأخطائه ابن جني (392هـ) - النقض على ابن وكيع وتخطئته أبو الحسين بن محمد المغربي (راويته) - الانتصار المنبي عن فضائل المتنبي ابن وكيع (393هـ) - المنصـف علي بن عيسى الربعي (402هـ) - التنبيه على خطأ ابن جني في تفسير شعر المتنبي أبو جعفر القزاز القيرواني (412هـ) - ما أخذ على المتنبي من اللحن والخطأ أبو حيان التوحيدي (414هـ) - الرد على ابن جني في شعر المتنبي أبو منصور الثعالبي (429هـ) - مساهمة مطولة في اليتيمة (ج1) العميـدي (433هـ) - الإبـانة عن سرقات المتنبي ابن فورجة (455هـ) - الفتح على أبي الفتح - التجني على ابن جني أبو السعادات هبة الله بن الشجري (542هـ) - الانتصار من الاستبصار	ابن جني (392هـ) - الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي أبو القاسم الأصفهاني (410هـ) - الواضح في مشكلات المتنبي أبو جعفر القزاز القيرواني (412هـ) - أبيات معان في شعر المتنبي ابن فورجة (455هـ) - شرح مشكلات ديوان شعر أبي الطيب ابن سيـده (458هـ) - شرح مشكل أبيات المتنبي أبو المرشد المعري (492هـ) - أبيات المعاني أبو القاسم علي بن القطاع الصقلي (515هـ) - شرح المشكل أبو الحجاج يوسف الأعلم الشنتمري (476هـ) - شرح المشكل أبو الحسن علي ابن بسام (542هـ) - سرقات المتنبي ومشكل معانيه عبد الله بن السيد البطليوسي (539هـ) - الانتصار من الاستبصار

أبو اليمن زيد بن الحسن الكندي (613هـ) - تعليقات على الديوان أحمد بن علي الأزدي المهلبي - مآخذ المهلبي على شرحي ابن جني وأبي العلاء المعري لديوان المتنبي محمد بن عبد الغفور الكلاعي (543هـ) - الانتصار لأبي الطيب سعيد بن المبارك بن الدهان (569هـ) - الرسالة السعدية في المآخذ الكندية من المعاني الطائية ضياء الدين بن الأثير (637هـ) - الاستدراك على ابن الدهان يوسف البديعي (1073هـ) - الصبح المنبي عن حيثية المتنبي	

ب- القضايا المتعلقة به:

تكاد تكون الحركة النقدية التي نشأت حول شعرية المتنبي فريدة في تراثنا، ولم يقم جدل يماثلها حول شاعر إلا ذلك الذي تعلق بأبي تمام. ولنلاحظ أن النقاش حول المسائل النقدية اختلط -كما سبقت الإشارة إليه- في مختلف تلك الأعمال حتى ولو كانت مجرد شرح للديوان، أو تدوينا لسيرة؛ مما يجعل المتعرض لشعريته أيا كان تخصصه، مجبرا على الخوض أو على الأقل الإشارة إلى بعض المسائل والقضايا النقدية المثارة حوله. و اعتمادا على منهج فني حصر محمد عبد الرحمن شعيب مختلف القضايا في: الدراسات اللغوية (لغوية، ونحوية، وعروضية)، ثم الدراسات الأدبية (الأسلوبية، ومعاني المتنبي، وبناء قصيدته، والموازنات) ثم قضية السرقات ومآخذه من أرسطو [1]. ورأى منير سلطان أن المقاييس - وهي نفسها القضايا- التي تحكمت في نقد شعر المتنبي، ويشترك فيها أصحاب المنهج اللغوي وأصحاب المنهج الفني هي: الصحة اللغوية، ووضوح المعنى، والكذب والإحالة، والتناسب الفني، والموازنة الفنية، والسرقة الشعرية [2].

(1) محمد عبد الرحمن شعيب: المتنبي بين ناقديه. ص: 53 وما بعدها.

(2) منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته. ص: 287 وما بعدها.

وربما أمكن تقليص هذه التفصيلات واختصارها في مجالين عامين يضمان مختلف القضايا.

- وبالطبع، تحتل قضية سرقاته المحلّ الأول في سجل القضايا المتعلقة به، وقد سبق بحث أسبابا، والمهم أ ا لا تختلف في عمقها كثيرا عن دراسة السرقات لدى شاعر آخر، فهي تقوم في النهاية على رد جزئيات أعمال المتنبي من معاني وعبارات وصور إلى ما يفترض أنه أصلها الموروث (المسروق) في أعمال الشعراء السابقين، رغم أن الخلاف حول صحة كل ذلك أو مداه هو الباعث الأصلي للنقاش بين الأنصار والخصوم.

- يمكن جمع القضايا الأخرى تحت عنوان واحد يشملها؛ أي أ ا تتعلق ببنية النص الشعري. فقد اتجهت الدراسات والرسائل هنا لبحث العيوب والنقائص، أو ما سمي بالأغلاط أو المآخذ أو الأخطاء في مستويات مختلفة؛ فراح المؤلفون يتتبعون أخطاء تتعلق بالمعنى، أو بالصورة، أو باللغة. وإذا كانت في الأصل، مجرد استمرار للروح التي دفعت باتجاه قضية السرقات السابقة، إلا أ ا حررت الممارسة النقدية - ولو جزئيا- من عملية الموازنة والمقابلة المكررة غالبا بين النص وسابقيه، وفتحت ا ال لنقاش أعمق وأدق تستعمل فيه وسائل متنوعة للإثبات أو للنفي.

4 - ابن وكيع وكتابه " المنصف "

أ- شخصية ابن وكيع وتكوينه:

يصطدم الباحث في البداية بقلة المادة – التاريخية أساسا- المتعلقة بشخصية ابن وكيع وأطوار حياته، ويحتار أمام قلة حضوره داخل مدونة الحياة الثقافية في القرن الرابع، رغم أهمية إسهامه، واشتراكه المباشر في معركة أدبية كبيرة، بل ورغم كثافة المادة العلمية الأدبية في كتابه (المنصف)، وكأنه مثل جده وكيع العالم المؤلف، حاضر وغائب في نفس الوقت.

1- عرف به مترجموه على أنه أبو محمد الحسن بن علي بن محمد بن خلَف [(1)]، ويستنتج الأثر البارز والدور الهام الذي لعبه التوجه العلمي لأسرته في تكوين شخصيته، فجده وكيع (محمد بن خلف) الذي ألمحت إليه آنفا قاض مشهور، وهو أبو بكر محمد بن خلف الضبي، بغدادي مذكور بالفضل والنبل والفصاحة [(2)]، متعدد المواهب والاهتمامات العلمية، وصنف عدة كتب، ونظم الشعر على طريقة العلماء على حد تعبير ابن خلكان [(3)]، وقد انتقى ابن كثير منه بيتين [(4)]:

----

(1) ابن خلكان: وفيات الأعيان. تحقيق: إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت، (د.ت). 104/2. والثعالبي: يتيمة الدهر.356/1. والحصري: نور الطرف ونور الظرف.تحقيق: لينة عبد القدوس أبو صالح. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1996/1 ص:116 و139-140. والذهبي: سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرناؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1983/1، 64/17. وبروكلمان: تاريخ الأدب العربي. ترجمة: عبد الحليم النجار. دار المعارف، مصر، 1961، 103/1.

(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان.107/2. وأضاف: " من أهل القرآن والفقه والنحو والسير وأيام الناس وأخبارهم، وله مصنفات كثيرة، فمنها: كتاب (الطريق) وكتاب (الشريف) وكتاب (عدد آي القرآن والاختلاف فيه) وكتاب (الرمي والنضال) وكتاب (المكاييل والموازين) " وغيرها، ومن كتبه المطبوعة مصنفه الضخم (أخبار القضاة).ويبدو أن حضور الجد كان في الغالب في الوسط الديني، فقد ذكر ابن كثير أنه أخذ عن الحسن بن عرفة والزبير بن بكار، وأخذ عنه أحمد بن كامل وأبو علي الصواف: البداية والنهاية. مكتبة المعارف، بيروت، ط1985/6. 130/11. وينظر: عباس القمي: الكنى والألقاب، مكتبة الصدر، طهران، ط1259/5هـ، ص: 445، وابن الفرضي الأندلسي: كتاب الألقاب، تحقيق: محمد زينهم عزب، دار الجيل، بيروت، ط1992/1، ص: 210.

(3) ابن خلكان: وفيات الأعيان.107/2.

(4) ابن كثير: البداية والنهاية.130/11.

إذا ما غدت طَلاّبة العلم تبتغي   من العلم يوما ما يخلد في الكتب
غَدوت بتشمير وجِـد عليهم   ومِحبـرتي أذْني ودفتـرها قلبي

لكنه خلّص من بين مواهبه مهنة القضاء، فعرف بها، وتولاها بالأهواز لعبدان الجواليقي، حتى وفاته سنة 306هـ [1].

أما والد ناقدنا فلا يكاد يذكر، ويشير شوقي ضيف إلى عدم معرفة الأسباب التي دفعت به إلى الانتقال من بغداد إلى تنيس بمصر [2]. ونلقى في كتاب المنصف لابنه ما يشير إلى عنايته بالأدب بوجه خاص؛ إذ نجده يروي عنه أشعارا ينقلها الأب سماعا عن مشاهير العلماء والشعراء أمثال ابن دريد (ت 311هـ) والصولي والوشاء [3]، وليس ذلك بغريب من رجل نجب لقاض ضليع في الفقه والأخبار والأدب. ويمكن القول إذن إن أسرته هي مدرسته الأولى، لكنها ليست الوحيدة، فقد انتقل إلى القاهرة ليستكمل تعلمه حسب شوقي ضيف [4]، ولا ريب أن كثافة المادة العلمية في (المنصف) تدل على اطلاع متميز وتعليم جيد تلقاه عن مشاهير عصره، ومن أبرزهم شيخه أبو الحسن الحسين بن أحمد المهلبي (ت380هـ) [5]، الذي يعد في خصوم المتنبي.

- لقد التقى في أسرته إذن عنصران: المنصب والعلم، وهما يشكلان معا رصيده من ا د والمكانة، ورثهما وتأصلا في نفسه. رغم بعده تماما عن المشاركة في الحياة العامة، فعمر فروخ يشير إلى أنه انصرف عن " الكفاح في الحياة للاستمتاع باللهو وحده فلم يعرف أنه عمل عملا في الحياة ولا تكسب بشعره" [6]، وقد يكون السبب ثراؤه الذي " أعانه على انغماسه في ا ون " [7]، ومكنه من الترفع عن مدح أعيان عصره.

----

(1) ابن خلكان: 107/2، وابن كثير: البداية والنهاية.130/11، وعباس القمي: الكنى والألقاب، ص: 445.

(2) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات. دار المعارف، مصر، (1984)، ص: 332.

(3) انظر: المنصف: لابن وكيع. ص: 292-293-302-388-413...

(4) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات.ص: 332.

(5) حسين بن أحمد المهلبي (ت380هـ) له كتاب "المسالك والممالك" المشهور بالعزيزي، ألفه للعزيز بالله الفاطمي صاحب مصر ونسبه إلى اسمه. معجم المؤلفين، لرضا كحالة. مؤسسة الرسالة، بيروت، (د.ت)، 603/1، الترجمة رقم: 4538. ويذكر ياقوت: أبو الحسن علي بن أحمد المهلبي اللغوي من جلساء العزيز، لقي المتنبي وناظره، وتوفي بمصر 385هـ، ياقوت: معجم الأدباء، 224/12-225.

(6) عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، 581/2.

(7) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات.ص: 332.

وينسجم هذا تماما مع ما يقوله ملخصا موقفه في الحياة (1):

لقد قنعـت همتــي بالخمـول ... وصـدت عن الرتــب العاليـه

وما جهلت طيـب طعـم العـلا ... ولكنهـا تؤثــر العافيـــه

و يتضح من هذين البيتين أنه لا يرغب في الرتب العالية والمناصب كرها لها أو عجزا عن بلوغها، بل خوفا مما يتعرض له أصحابها من ايات ومصائر سيئة، وهو ما كان سائدا في عصره.

رغم ذلك يبقى كل هذا غامضا، خاصة حين نقرأ ما رواه الحصري القيرواني في قوله (2): "وأخبرني بعض المصريين قال: كان ابن وكيع يهوى غلاما نصرانيا بتنيس، فلامه فيه بعض إخوانه وقال له: مكانك من العلم والأدب، وشرف الأصل والمركب [والمنصب] بحيث اشتهر في كل مكان، وظهر على كل لسان، وقد بلغت من الغرام بهذا الغلام إلى غاية تسوءُ وليك فيك، ويسر بها معاديك..". ويضع هذا النص أيدينا على عدة أشياء:

- تمتع ابن وكيع بمكانة هامة داخل المجتمع المصري في عصره، والدليل شهرته وذيوع صيته، وهو ما تردد لدى مترجميه.

- تعود هذه المكانة إلى: إمكاناته العلمية والأدبية، وشرف أصله وقد مر بنا، أما المنصب فيبقى غامضا، لكنه يتناقض مع ما اقترحه شوقي ضيف أو عمر فروخ.

- قد يكون منصبه مهما، موظفا ساميا أو مستشارا مقربا، وهو ما قد يفهم من وجود موالين ومعادين له، بحيث يكون متحررا من التزامات الوظيفة المحددة ومتفرغا في نفس الوقت لحياته اللاهية. هذا إذا لم يكن مورد الخبر يقصد الخصومة الأدبية فقط. وعلى كلّ فإن ابن خلكان يشيـر

---

(1) ابن خلكان: وفيات الأعيان. 105/2. وورد البيت الأول (لقد رضيت)، ينظر: الغيث المنسجم في شرح لامية العجم للصلاح الصفدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1990/2، 47/2.ويضيف شوقي ضيف أنه يفضل المجون على الرتب كما في قوله:

وإن أتوك فقالوا كُــن خليفـتنا ... فقل لهم إنني عن ذاك مشغـول

وارض الخمولَ فلا يحظَــى بلذته ... إلا امرؤ خامـل في الناس مجهول

واسفك دم القهوة الصهباء تحي به ... روحي فإن دم الصهبـاء مطلول

عصر الدول والإمارات. ص: 332.وهذا الموقف (العدمي) شبيه بموقف قدوته أبي نواس أو عمر الخيام.

(2) الحصري: نور الطرف. ص: 139.

إلى دفنه بطريقة تليق بشخص ثري و مهم؛ أي "في المقبرة الكبرى في القبة التي بنيت له بها " [1].

2- تظهر (تِـنيس) التي نسب إليها، وولد ونشأ وتوفي بها سنة 393هـ [2]، عنصرا أساسيا ضمن العناصر التي كونت شخصيته، وطبعت شعره بمناظرها ورياضها ومجتمعها اللاهي، وقد لاحظ معظم الدارسين أهمية هذا الأثر [3]. وبالفعل يجمع المؤرخون والجغرافيون على تميز (تنيس)، وقد ساق ياقوت الحموي صورة جد إيجابية للمدينة؛ من أصلها الضارب بجذوره في التاريخ إلى موقعها الرائع، وأهلها الحذاق في البحرية والصناعة وكثرة العلم، إلى أصناف أسماكها وطيورها [4]. ونجد لدى غيره صورة أخرى تركز على الطبيعة الساحرة التي يبدو أنها أثرت على سكانها، فكان ميلهم إلى التأنق واللهو، وقد وصفهم المقريزي بأنهم " يحبون النظافة والغناء واللذة وأكثرهم يبيتون سكارى " [5]، فقد كانت " مدينة الربيع والخمر" كما سماها حسين نصار[6].

شاعريته:

3- يتداول الدارسون عبارات الثناء على ابن وكيع بوصفه عالما ومثقفا متميزا، إضافة إلى جانب شاعريته، ومن أشهر تلك العبارات تقديم الثعالبي له واصفا إياه بأنه "شاعر بارع، وعالم جامع، قد برع في إبانه، على أهل زمانه، فلم يتقدمه أحد في أوانـه، وله كل بديعـة تسحر الأوهام وتستعبد

----

(1) ابن خلكان: وفيات الأعيان. 106/2.والذهبي: سير أعلام النبلاء، 64/17، وفيه: " وبنوا على قبره قبة"!.

(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان. 104/2.

(3) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات. ص:333. وحسين نصار: ابن وكيع شاعر الخمر والزهر (ديوان ابن وكيع). مكتبة مصر، مصر (د.ت)، ص: 5، والداية(مقدمة المنصف)، ص: ب.

(4) ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار بيروت ودار صادر، بيروت، مادة: تنيس. وفيه أيضا الخلاف حول بانيها وأصل تسميتها، وينظر: ابن خلكان، 107/2، والمسعودي: مروج الذهب، دار الأندلس، بيروت، 1965، 384/1. والعمري: مسالك الأبصار، تحقيق: دوروتيا كرافولسكي، المركز الاسلامي للبحوث، بيروت، ط1986/1، ص: 158.وحول صناعة القماش بها، ينظر: العقد الفريد: لابن عبد ربه. تحقيق: أحمد أمين وآخرين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982، 254/6، ويراجع: أحمد أمين: ظهر الإسلام. دار الكتاب العربي، بيروت، ط1969/5، 16/2و244.

(5) المقريزي: الخطط (كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مكتبة المثنى، بغداد (د.ت)، 177/1.

(6) مقدمة ديوان ابن وكيع (ابن وكيع شاعر الخمر والزهر): تحقيق حسين نصار،. مكتبة مصر، مصر (د.ت)، ص: 5.

الأفهام" [1]، ويقول عنه الحصري: " مشرق الفكر، مونق الشعر، رائق الطلاوة، فائق الحلاوة" [2].

ويبدو أنه قد جانب الأغراض المعهودة من مدح وهجاء، وتخصص في وصف الطبيعة والخمريات وما يليق بذلك وينسجم معه من شعر اللذة واللهو. ولذلك تبقى صفة ا ون أبرز ملامح شخصيته التي يعكسها شعره، نقرأ له في ايته مزدوجته الشهيرة عن الزمان [3]:

دونك هذي صفَـ ـةُ الزمان   مشروحـ ـة في أحسـ ـن البيان

فأَصغ نحو شرحها كي تسمعا   ولا تكن لحقـ ـها مضيـ ـعا

وارض بتقليـ ـدي فيما قلتـ ـه   فإنني أدرى بـ ـما وصفتـ ـه

ولا تعارضنـ ـي في هذا العمل   **فإنني شيـ ـخ الملاهـ ـي والغزل.**

والحق أن العبارة الأخيرة هي بمثابة (إعلان عن هوية)، وقد حدد فيها توجهه اللاهي. وعلى غراره ما نقرأه له، يرد على من دعاه، فيصف له ما ينبغي تحضيره على مائدته من أكل وشراب حسب تقاليد تعارف عليها أهل هذه ا الس منذ عهد أبي نواس أو قبله [4]:

واعمِد إلى ما أنا مِنه واصف   فإنـني بالطيبـ ـات عـارف

ولذا يضمن معرفته وحكمه الغريبة التي أوحت با إليه حياته العابثة، فيقول مثلا [5]:

الجهل ينبـ ـوع مسرات الفتى   والعقلُ ينبـ ـوع الهموم والفِكَـ ـر

وقد نلمح شيئا من التمرد؛ فقد علّق ابن منظور على قوله:

انظر إلى حسن الربيع وما جلّت   فيه عليك طرائـ ـف الأنوار..

دار لو اتصل البقـ ـاء لأهلها   لَتشـ ـوقـ ـوا لنعيم تلـ ـك الدار

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) الثعالبي: يتيمة الدهر، 356/1. وينظر: الذهبي: سير أعلام النبلاء، 64/17.

(2) الحصري: نور الطرف، ص: 140.

(3) الثعالبي: يتيمة الدهر، 368/1. وروي البيت الثاني: فاصغ لتحوي شرحها وتسمعا. ديوان ابن وكيع، تحقيق: هلال ناجي. دار الجيل، بيروت، ط1991/1، ص: 38، وبتحقيق: حسين نصار، ص: 93-94.

(4) اليتيمة، 368/1. والديوان (ناجي)، ص: 41.

(5) اليتيمة، 371/1. والديوان (ناجي)، ص: 65.

" أستغفر الله تعالى عن ابن وكيع وعن المصنف في إيراد هذا البيت فإنه قال: دار لو اتصل النعيم.. فلم أجسر على ذكره كما ذكراه، وغيرته على هذه الصورة! " [1] ، والمهم أن عنصر الطبيعة واللذة وخصوصا الخمر يحتلان البؤرة في شعره، ويتحدان في كثير من نصوصه على طريقة أبي نواس حيث تحضر الخمر ومتع مجالسها في رياض الطبيعة، كما يقول [2]:

قم يا غلام أدر علـي بسـحرة   كأسا كطعم العيش بل هي أطيب
لاسيما والنيل يلمـ ـع فوقـه   بدر لوقتٍ مغيبـه مـتصـوب
وكأن صفح الماء درج أبيـض   فيه لضـوء البدر سطر مـذْهب

وهكذا ترتسم في ذهن قاريء شعره صورة قريبة من صورة عمر الخيام كما تعكسها رباعياته الشهيرة؛ فهو شاعر الربيع والخمر، أو شاعر الملاذّ في مصر في عهد الإخشيديين وجانب من العهد الفاطمي [3]. وربما كان تواريه بذه الطريقة عن ا الس الرسمية والمشاركة في الجانب الجدي من الحياة الاجتماعية والسياسية بل والثقافية هو السبب في إخمال ذكره، وجهل الكثير به.

----

(1) سرور النفس بمدارك الحواس الخمس: للتيفاشي، ذيب: ابن منظور. تحقيق: إحسان عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1980/1، ص: 222.

(2) ابن ظافر الأزدي: غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق: محمد زغلول سلام، ومصطفى الصاوي، دار المعارف، مصر(د.ت)، ص: 28.

(3) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين. ص: 181.

ب- (المنصف) أسباب تأليفه، مضمونه، ومصادره.

يمتاز ابن وكيع بقلة أعماله، وقد يعود ذلك لحياته اللاهية وبعده عن الجد والتركيز على حياة الدرس والتأليف، فكل ما يذكر له من أعمال لا يتجاوز ديوانه الشعري [1]، وقد ضمت طبعاته مزدوجته الشهيرة في الغلام النصراني [2]، ومزدوجته في فصول السنة، كما يذكر له كتاب "ال هة في الإخوان"، ذكر الشيخ محمد الطاهر بن عاشور أن نسخة فريدة منه في المكتبة العاشورية بتونس، وأضاف هلال ناجي أن مكي بن طالب قد انتخب منه كتابا في جزء سماه "منتخب كتاب الإخوان"، كما أورد إطراء ابن عبد البر له مما يوحي بقيمته العلمية [3]، وعدوا كذلك في مؤلفاته منظومة "بحر الأوهام"، ولا يعرف عنها أكثر من عنوا ا [4].

وإذا استحضرنا ما سبق ذكره عن الجدل الذي قام حول شعر أبي الطيب المتنبي، والحركة النقدية التي واكبته، فإن كتاب (المنصف) من أهم وأبرز ثماره، بل به " أكّد لنفسه مكانة ثابتة بين نقاد الشعر العربي الأقدمين " [5] رغم أنه من الصعب تحديد تاريخ تأليفه، إلا أن إحسان عباس يرجح أن يكون قد كتب بعد عام 380هـ، تاريخ وفاة شيخه الحسين بن أحمد المهلبي لأنه يترحم عليه فيه [6].

وربما كان ذلك مقبولا لسبب آخر؛ زيادة على ما سبق من تاريخ وفاة شيخه المذكور، وهو أن ابن جني الذي كتب (النقض على ابن وكيع وتخطئته)، لم يذكره في إجازته التي كتبها بيده لعبد الله بن نصر سنة 384هـ [7].

----

(1) ديوان ابن وكيع، تحقيق: هلال ناجي. دار الجيل، بيروت، ط1991/1، وبتحقيق: حسين نصار: ابن وكيع شاعر الخمر والزهر. مكتبة مصر، مصر (د.ت).

(2) ديوان ابن وكيع، تحقيق: هلال ناجي،: 25، وتحقيق حسين نصار،ص:43.

(3) هلال ناجي : مقدمة ديوان ابن وكيع. ص: 8-9. وينظر: تاريخ التراث العربي، لفؤاد سزكين، ترجمة: مصطفى عرفة، طبع جامعة محمد بن سعود الاسلامية، السعودية، 1984، 13/2.

(4) هلال ناجي : مقدمة ديوان ابن وكيع. ص: 9. و تاريخ التراث العربي، لفؤاد سزكين، 13/2.

(5) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين. ص: 181.

(6) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 294.

(7) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، 109/12-111.

- أسباب تأليفه:

نستخلص من الباحثين الذين تعرضوا إلى ذلك عدة آراء:

1- أن يكون الكتاب ثمرة الموجدة على المتنبي على النحو الذي مر بنا، فقد كان ابن وكيع أحد معاصري الوزير ابن حـ ابة (ت391هـ) في مصر، فليس ببعيد أن يكون الوزير هو المحرض على تأليفه [(1)]. ورغم أن معاصرة ابن وكيع للوزير المذكور "قد تبيح شيئا من هذا التقدير، غير أنه ليس فيما وصلنا من كتابه ما يلمح إلى ذلك " [(2)]، فهو تقدير يخلو من سند محدد يعضده ويؤكده، إذ أنه يستند فقط لتعاصر ابن وكيع مع وزير ناقم على المتنبي، عكس حالة الحاتمي التي يصرح فيها دائما بذا التحريض.

2- قد يكون الباعث ذاتيا محضا؛ أي أن الكتاب -كما يقول إحسان عباس [(3)]- مجرد " رد شاعر مغيظ على طبقة من المتعصبين لأبي الطيب .. خلقوا من حول ابن وكيع جوا لا يستريح إليه، ولا يلائم ما يرجوه لنفسه من شهرة في الشعر "؛ أي أنه " من الطبيعي وهو شاعر أن يحسد المتنبي ويحمل عليه محاولا تجريحه والنيل من شعره " [(4)]. وربما اصطدم هذا بما سبق من اتفاق مترجميه على بعده عن منافسة الشعراء في التقرب إلى الأعيان، فيكون الحسد المقصود مقتصرا على الصيت والشهرة الأدبية لا غير.

----

(1) هو رأي بلاشير: أبو الطيب المتنبي، ص: 398، وشوقي ضيف، رغم أن عبارته:(إرضاء للوزير). عصر الدول والإمارات. ص: 332.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 394.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص: 394-295. وهو رأي مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي.ص:162، وحسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي.ص:208. ويعضد هذه الفكرة وجود نفس الدافع لدى الصاحب بن عباد مثلا، إذ كان من أهم دوافع تأليفه رسالته ظن البعض أنه معصوم لا زلل له ولا خلل في شعره، الصاحب: الكشف عن مساويء المتنبي. تحقيق: إبراهيم الدسوقي (مع الإبانة للعميدي)، دار المعارف، مصر، ط2 (د.ت)، ص: 242، وكذلك العميدي: الإبانة عن سرقات المتنبي، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص: 20-21-22.

(4) عبد العزيز قلقيلة: القاضي الجرجاني والنقد الأدبي. ص:194. وهي عبارة مندور: النقد المنهجي.ص:182.

3- لكن تحليل ما قدمه ابن وكيع في صدر كتابه قد يلقي بشيء من الضوء على دافعه إلى تأليفه، يقول[1]: " فإنه وصل إليّ كتابك الجليل الموضع، اللطيف الموقع؛ تذكر إفراط طائفة من متأدبي عصرنا في مدح أبي الطيب المتنبي وتقديمه..حتى لقد فضلوه على من تقدم عصره عصره..وذكرت أن القوم شغلهم التقليد فيه عن تأمل معانيه؛ فما ترى من يجوز عليه جهلَ الصواب، في معنى ولا إعراب. وذكرت أ م لم يكتفوا بذلك حتى نفوا عنه ما لا تسلم فحول الشعراء والمحدثين منه؛ فقالوا: ليس له معنى نادر، ولا مثل سائر إلا وهو من نتاج فكره، وأبو عذره، وكان لجميع ذلك مبتدعا، ولم يكن متبعا، ولا كان لشيء من معانيه سارقا بل كان إلى جميعها سابقا...وذكرت أنك عارضت دعواهم بأبيات وجد ا في شعره مسروقات فادعوا فيها اتفاق الخواطر، ومواردة شاعر لشاعر.. وأحببت إ اء ما عندي إليك، غير متحيـ ـف لك ولا عليك...وما غرضنا في ذلك الطعن على فاضل، ولا التعصب لقائل؛ وإنما غرضنا إفادتك ما استدعيناه، وكفايتك الفحص عما استكْفِيناه؛ لتظهر على خصمك، وتزداد قوة في علمك".

و بقراءة هذه الإفادة، نستخلص عدة عناصر:

أ- الكتاب رد على رسالة من شخص مجهول. لكن عبارته في رفع الكلفة في مخاطبته بالكاف مباشرة، تدل على أنه ليس من العلية أو ذوي المناصب، فكأنه ند أو صديق.

ب- الرسالة التي تلقاها هي شكوى من أنصار المتنبي، يأخذ عليهم صاحبها:

- المبالغة والإفراط في تقديم المتنبي وتعظيمه.
- تفضيلهم المطلق له، حتى على السابق.
- الاكتفاء في تقديم المتنبي والتعصب له بتقليد آراء الآخرين والانطباعية والإتباع وعدم تحليل شعره وتأمله ودراسته.
- التبرئة المطلقة للمتنبي من السرقة و الإتباع، مع أن ذلك سبيل الشعراء في كل عصر.
- احتجاج صاحب الرسالة على أنصار المتنبي وإبرازه لبعض سرقاته، قابلها الأنصار بأنه مجرد اتفاق للخواطر.

---

(1) ابن وكيع: المنصف. ص: 1-2-5.

ج- المطلوب تقديم ابن وكيع لمساهمته، غير متحيز لكاتب الرسالة ولا عليه.

د- الهدف تقديم عمل كاف لصديقه ليمتلك العلم والحجة التي تمكنه من الظهور على خصومه.

فالكتاب هو **توفير لأدوات علمية ومنهجية لنصرة طرف على طرف آخر** في **الخصومة؛** ولكنه يطمح في لوقت نفسه لتحقيق التجرد والموضوعية ! وأهم من ذلك نزعته لتعليم القاريء وتمكينه من وسائل النقد والموازنة.

والنقطة الأساسية في هذه العناصر، هي إنكار أنصار المتنبي عنه سرقة معاني سابقيه أو تأثره خطاهم، وهذا الإنكار، أو " ادعاء الابتكار كان السبب الرئيسي في تأليف كثير من الكتب الخاصة بالسرقات في ذلك العصر" [1]، حيث ترد نفس الفكرة لدى كل من الصاحب بن عبـاد، [2] والحاتمي [3]، والعميدي [4]. وهو ما يوضع عادة تحت عنوان التحاسد؛ لأن إنكار الابداع هو إنكار ضمني للإجادة والتفوق.

وكأن التقابل هنا بين موقفين في الفن:

- موقف يعتقد أن الابتكار عمل متفرد لا علاقة له بالسابق.

- موقف يعتقد أن الأخذ عن السابق أمر طبيعي بل وضروري- فنيا وطبقا للتشريع النقدي في القرن الرابع- وليس قطع الصلة بالسلف شرطا من شروط الإبداع.

ومن الطبيعي أن يكون ابن وكيع ضمن أصحاب الموقف الثاني، لكنه مثل نقاد القرن الرابع، يضع شروطا للأخذ، هي مدار بحثه كله.

ويذهب محقق المنصف إلى أن ابن وكيع كان ينشد الإنصاف، وأن هدفه تحديد مكانة المتنبي بين شعراء العصر [5]، أي أن عمله نقدي علمي خال تماما من كل تحامل أو موجدة. وسنتابع هذه المسألة حين دراسة عنصر الموضوعية في منهجه النقدي.

---

(1) حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي،حسن طبل، ص: 208، ومقدمة محقق المنصف؛ رضوان الداية، ص: د.

(2) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساويء المتنبي، ص: 242و 250.

(3) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 6.

(4) العميدي: الإبانة، ص: 22.

(5) رضوان الداية: مقدمة تحقيقه للمنصف، ص: هـ .

مضمونه:

خضع "المنصف" لمنهجية دقيقة اتبعها المؤلف بحرص وعن وعي، ويمكن أن نجعله قسمين كبيرين:

أ- قسم نظري تعليمي، غايته مد مراسله المتلقي بما تقْوى به معرفته بنقد الشعر، فائقه ومقصره [1]، ويتكون القسم من جزأين:

- جزء خاص بأنواع السرقات؛ المذمومة والمقبولة.
- جزء خاص بالبديع وأنواعه.

ب- قسم تطبيقي على شعر المتنبي في بيان سرقاته وعيوبه، وهو الجزء الأكبر، بل والهدف الأساسي من البحث كله.

وبذا، فإن الكتاب لا يأخذ شكل التحامل المطلق أو الانتقاص الساذج للمتنبي، بل يسعى ليكون (تبريرا علميا) لموقف نقدي داخل ذلك الجدل المحتدم، ولذا يؤكد المؤلف مرارا على أن هدفه ليس نقد السرقات فقط –رغم أ ا تبقى الأهم- وإنما الوقوف أيضا عند "معنى مستحيل، أو بيت لفظه غث، أو إعراب فاسد.. احتراسا من توهم الغفلة علينا" [2].

ومن الواضح أن القسم التطبيقي هو المتن الأساسي في دراسته؛ لتعلقه بغرض الكتاب وهدفه.

ويستنتج من دراسة منهجه عدة ملاحظات:

1- "المنصف" بحث تطبيقي أساسا، رغم الجزء النظري الذي جعله المؤلف في بداية كتابه، ولا هدف منه إلا شرح منهجه والعناصر التي سيعتمدها في التطبيق، فغايته تبرير أحكامه اللاحقة.

2- المنصف مسح شامل لنص ديوان المتنبي، من أوله إلى آخره [3]. مرتبا حسب نسخة الديوان التي توفرت لديه، ويرى إحسان عباس أنه " يفيدنا فائدة جليلة في تحقيق الترتيب الذي رآه للديوان، وهو مختلف عن الصورة التي نشرها الدكتور عبد الوهاب عزام في مواضع " [4].

3- يعتمد المؤلف على حشد معرفة أدبية وشعرية هائلة، وهو أسلوب ينسجم تماما مع طموحه إلى تقوية موقف خصوم المتنبي؛ إذ تلعب النصوص دور الشواهد، وكلما زادت قويت الحجة. والحق أن

----

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 85.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 48.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 87.

(4) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 300.

هذا الجانب بارز جدا في بحثه؛ إذ يساوي حجم الأشعار والنقول حجم كلام المؤلف أو يزيد عليه.

ويمكن أن نبدأ بالوقوف عند حجم وطبيعة النصوص الشعرية التي اعتمدها في دراسته. فنضبط قائمة بالعدد التقريبي للشعراء (بسبب وجود كنى وألقاب ونحوها) الذين وردت نصوصهم في كتابه في الجدول التالي:

الفترة	عدد الشعراء	النسبة المئوية
العصر الجاهلي	33	%16.09
العصر الإسلامي	47	% 22.92
العصر العباسي	125	%60.97
ا مـ ـ ـوع	205	

ومن الواضح أن الأدب المحدث يغطي أكبر مساحة من النصوص التي اعتمد ابن وكيع التمثل با أو مقابلتها بأبيات المتنبي، وهو ما يؤكد ملاحظة محي الدين صبحي عن كثرة ما احتج به من الشعر المحدث [1]. وربما كان السبب انقطاع الشقة عن الصراع بين القدماء والمحدثين، وتركـ ز الـ صراع والمنافسة بين المحدثين فقط، كما أن الا ام بالسرقة ارتبط في كثير من الأحيان بالطائيين ومن إليهم من أعلام العصر العباسي. ولتأكيد ذلك أكثر يمكن تقديم محاولة تقريبية لإحصاء النصوص وتوزيـ ع أعدادها على العصور في الجدول التالي:

مجموع النصوص	1280 + 120 مجاهيل	النسب المئوية (بلا مجاهيل)
الجاهلية	80	%06.25
الإسلامية	109	%08.51
العباسية	1091	%85.23

فكأن المعنيين بال اع هو بالدرجة الأولى شعراء العصر العباسي، الذين ظل ينظر لعملهم على أنـ ه المصدر الأساسي لأدب المعاني، وهو المصطلح الذي اعتمد في وصف شعر أبي تمام مـ ثلا. وإنكـ ار المتنبي للأخذ من غيره هو إنكار لفضل المدرسة ككل في نظر ابن وكيع، فمن الطبيعـ ي أن يحـ اول تأكيد إثبات الأخذ من الشعر المحدث أساسا.

----

(1) محي الدين صبحي: في المعركة النقدية حول المتنبي، مجلة الفكر العربي، طرابلس، ليبيا، العدد 14، السنة الثانية، 1980، ص: 182.

وربما كان مهما كذلك الوقوف عند بعض الإحصائيات الدالة الأخرى، والتي نكتفي فيهـا بأبرز شعراء الأدب العباسي الذين أكثر ابن وكيع من الاستشهاد بأشعارهم، وذلـك في الجـدول التالي:

الشاعر	عدد النصوص
ابن الرومي	172
أبو تمام	168
البحتري	128
ابن المعتز	65
أبو نواس	65
مسلم بن الوليد	41
ديك الجن	28
أبو العتاهية	22
بشار بن برد	17
ابن أبي فنن	16
العـكـوك	13
أبو الشيص	13
ابن دريد	12
الخبزرزي	11
علي بن الجهم	11

وتصدر ابن الرومي لقائمة الشعراء الذين اعتبرهم ابن وكيع مصادر أساسية لشعر المتنبي، يرجعه محي الدين صبحي لكون دأب ابن وكيع " البحث عن المعاني، فقد جعل ابن الرومي الحجة التي يحتج با على كثرة المعاني وحسن توليدها.. لذلك يقل اعتماده نسبيا على أبي نـواس والطـائيين، بـل ومشاهير المحدثين عموما " [1].

ومن أهم ما يشـده الباحث كذلك في كتاب (المنصف)، سعة الـمادة العلمية التي تضمنها

----

(1) محي الدين صبحي: في المعركة النقدية حول المتنبي، ص: 182.

واعتمدها في الجوانب النظرية ونحوها؛ ولذا وصفت مادته بالعلم الغزير [1]. وللنظر في أهم المصادر التي اعتمدها:

المصــــدر	عدد النقول
والـــده	7
جده وكيع (من كتابه)	1
الصولي	4
قدامــة	4
علي بن هارون	4
الأخفش	2
ابن الجراح	2
ابن دريد	1
المبرد	2
ابن قتيبة	3
الجاحظ	2
النامي في رسالته عن المتنبي	7
علي بن حمزة راوية المتنبي	5
رسالة لابن وهب	1
أستاذه المهلبي	3
ابن جني	3
سيبويه	1

ويمكن الإشارة أيضا إلى ثعلب والزبير بن بكار وابن المعتز وابـن بـسام وأبي الطيـب الحريـري وجالينوس وكتاب الحماسة وغيرها.

----

(1) محمد رضوان الداية: مقدمة تحقيقه للمنصف، ص: ي. وينظر: محي الدين صبحي: في المعركة النقدية حول المتنبي، ص: 182.

والحق أن وفرة المادة العلمية النقدية والأدبية المبثوثة في دراسته تثبت عددا من الملاحظات:

- تنوع هذه المادة، وعدم قصر الاطلاع والوسائل النقدية على الأدوات البسيطة المتداولـة، بـل يتقاطع فيها اطلاعه النقدي الأدبي بقضايا النحو والفلسفة والتصوف والفقة [1] وما إليها.

- روايته عن أبيه وجده وهما ينقلان مثلا عن الوشاء وابن دريد تدل على تأصل عنصر العلم فيها، وأنه تلقى ثقافة جيدة داخلها. بل إنه يصرح أحيانا أنه وجد أهله مجمعة علـى مـسألة نقديـة أو بلاغيـة [2]، مما يوحي بتداول هذه المسائل بينهم.

- أن إظهار عنصر الثقافة لدى الناقد كما سبق في ملاحظة إحسان عباس، عنصر مهـم في هـذه المصنفات؛ وهو ما يعكسه هذا الكـم الكبير من النصوص والنقول.

----

(1) يراجع مثلا: المنصف، ص: 101-262-448-577.

(2) المنصف، ص: 83.

الفصل الثاني
النقد والناقد عند ابن وكيع

1- الوظيفة والمصطلح

2- الناقد

ثقافة الناقد

3- آليات النقد

ابن وكيع والمنهج

الموضوعية

الفصل الثاني
النقد والناقد عند ابن وكيع

يمثل هذا المبحث في مصنف ابن وكيع أهمية خاصة، وتتردد فيه كثير من القضايا التي تتصل بالنقد أو الناقد سواء من حيث الوظيفة أو الآليات و المنهج. وليس ذلك غريبا لأن عمله لا يخـرج - في الأصل- عن اعتباره دراسة نقدية، أو ممارسة تطبيقية تستهدف شعر المتنبي؛ أي أنه في النهاية

موقف ناقد في مواجهة نقاد آخرين، مما يجعل شخصية الناقد وطبيعة عمله موضوعا حاضرا في الجدل والـ اع حول الشعراء.

1- الوظيفة والمصطلح:

لقد ألحت قضية الناقد على المشتغلين بالأدب منذ عهد ابن سلام، وقد مر بنا في الفصل الأول أن الشعراء وجدوا في طرح المسألة خير ما يدعم موقفهم لإيجاد مساحة لشعرهم الجديد المحدث؛ باعتبار أن تمييز الناقد الحق عن غيره من المثقفين والعلماء، هو إقصاء للغويين والمحافظين عامة، ولأنه أهم ما ينطلقون منه في سبيل تحقيق ذلك؛ فهو أقرب إلى النص الأدبي والجمال الفني من اللغويين والرواة عموما. وكان ظهور جيل النقاد المتخصصين في القرن الثالث خير ما ساعد على حسم القضية، وساهم في تحديد ملامح الناقد، على النحو الذي قرره الجاحظ مثلا، غير أن القرن الرابع هو الفترة التي تم فيها تقعيد المصطلح ائيا، وضبط بعض مواصفات الممارسة وأصحابا.

والخطاب النقدي لابن وكيع يضمر عددا من القضايا التي تخص النقد والناقد، فلم تغب هذه القضية في خضم المعركة التي دارت حول المتنبي، رغم أ ا بدت محسومة بالنظر إلى فترة أواخر القرن الرابع، التي كتب فيها كتابه "المنصف"، فرغم أنه يتحرر من دقة المصطلح أحيانا، فيستعمل بدائل شائعة في الفترات الأولى من تاريخ تقعيد النقد الأدبي؛ فيذكر قدامة بن جعفر بوصفه من "جهابذة الشعر" (1)، ويورد آراء نقدية لمن سماهم مرارا "متأدبـ ـو العصر" (2)، أو "المحدثون من أدبائنا" (3)، أو "بعض الأدبـ ـاء" (4)، وأهم من ذلك مصطلح كرره عـ ـدة مرات، وهو: "العلمـ ـاء

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) المنصف، ص: 7.

(2) المنصف، ص: ص:1.

(3) المنصف، ص: 65 و1.

(4) المنصف، ص: 1.

بالشعر" (1) ...وقد لا تكون المسألة مجرد تأس بالمصنفين الموسوعيين، أو لمحض التنويع، بل إ ا تخفي أحكاما ومواقف من قضية طالما شغلت الناقد القديم، وهي التخصص؛ إذ يبدو مستوعبا للمسألة من حيث شرعية التطرق للقضايا الدقيقة للأدب، وهي المهمة التي ينهض با الناقد الكامل المتميز الذي توفرت فيه شروط الناقد الحق، سواء من حيث تكوينه ومؤهلاته، أو من حيث طريقة معالجته

النقدية، ومن هنا يتمكن من إخراج "ناقص النقد" [2] أو "ضعيفه" [3]؛ لأن رأيه أو بالأحرى حكمه لا ينطوي على الصحة المرجوة من العملية كلها.

وقد ورد مصطلح " العلماء بالشعر" في سياق هدف من ورائه إلى إبراز أثر التخصص، فوصف في بعض مروياته الأخفش بأنه "من العلماء بالشعر" [4]، و روى في قول الأخفش نفسه يصف الأصمعي والخليل بعدم وجود "مثلهما في علم الشعر" [5]. ومن الواضح أن كل هذا يؤكد فكرة تخصص الناقد وكونه متميزا عن غيره، وصاحب الحق في مباشرة النص والتعرض لجمالياته؛ ولذا يورد المصطلح نفسه في سياق جدله حول شعرية المتنبي واصفا رأي أحد المفسرين (وهو ابن جني) بأنه "تفسير نحوي غير عالم بالشعر" [6]، وبذا ينتقل تقييم رأي الناقد الخصم إلى تقييم الناقد نفسه، وكأن خطأ التفسير الذي قدمه خصمه لا يعود إلى مستندات الرأي وإجراءاته المنهجية بل إلى غلبة وظيفته كنحوي على محاولته كناقد؛ ولذا ينفي ابن وكيع مبدئيا إمكانية ـوض النحوي بمهمة

----

(1) المنصف، ص: 55 و 478، و79.

(2) المنصف، ص: 277.

(3) المنصف، ص: 285 و364.

(4) المنصف، ص: 55.والأخفش أبو الحسن علي بن سليمان المعروف بالأخفش الأصغر، نحوي بغدادي، من تلامذة المبرد وثعلب. توفي سنة 315هـ ـ، ينظر: المزهر: للسيوطي، تحقيق: محمد جاد المولى، المكتبة العصرية، صيدا، 1987، 454/2.

(5) المنصف، ص: 56. والعلم عند القدماء: بديهي، وضروري واستدلالي، والباقلاني يعتبر العلم استدلالا، ومنه ربطوا بين العلم والصناعة إذ تعني العلم المضبوط بقواعد دقيقة تؤدي إلى التمكن منه، وفي اللسان: الطبع ابتداء صنعة الشيء، وفكرة الصنعة أساس في الفهم، وهدفها اكتساب الطبع أو تنميته .مجدي أحمد توفيق: مفهوم الابداع الفني في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص:121 وما بعدها و144.

(6) المنصف، ص: 478.

النقد "وليس النحو من صناعة الشعر، وإنما تقع على معاني الشعر ِفطَـن الذّهـناء، وتستخرجه قرائح العقلاء" [1] ويعبر عن ذلك شعرا يضمنه شيئا من السخرية من شعر النحاة [2]:

عليـك بالنحو لا تعرض لصنعتنا	فإن شعرك عندي أشهر الشـهر
لو كان بالنحو قول الشعر مكتسبا	كان الخليل به أحظـى من البشر

ومن ثم، فإن النقد يتجه إلى التخلص من الانطباعية والارتجال أو اللاتخصص الذي رافق سلطة الرواة واللغويين وعهد الرواية عموما، ليتحول إلى معرفة ووظيفة محددة تتطلب الاحترافية والتخصص، وهو ما يعبر عنه بمصطلح "علم الشعر". غير أن الباحث يستطيع أن يلاحظ ورود هذا المصطلح في سياق تحقيق وظيفة الناقد وإبعاد غيره عن الدراسة الجمالية للنص الشعري، لكنه يتقيد بمصطلح "نقد" و "ناقد" خلال دراسته لمعاني وبنيات النصوص، ويمكن أن يتضح ذلك بشكل أفضل من خلال الجدول التالي:

مصطلح "نقد" و "ناقد"	**الصفحة**	**مصطلح "علم الشعر"**	**صفحة**
- ونقد الشعر صنعة	79	- الأخفش من علماء الشعر	55
- ضعيف النقد	364-352-285-75	- علي بن هارون كان من علماء الشعر	68
- ناقص النقد	277	- الخليل والأصمعي (قول الأخفش)	56
- جيد النقد للشعر	479	- قدامة من جهابذة الشعر	7
- معرفتك بنقد الشعر	85-65-5	- ابن جني ليس عالما بالشعر	478
- يحتاج إلى ناقد	192	- كثير من العلماء..	79
- نقد من يساجل أبا الطيب	535		
- تقصير في نقد	4		

----

(1) المنصف، ص: 398.

(2) المنصف، ص: 398. والبيتان في ديوانه، (تحقيق: حسين نصار)، ص: 65.

من هنا، نجده يعتبر العمل الأدبي أو بعض دقائقه مستعصيا، "يحتاج إلى ناقد" [(1)]، وكأنه يجد في هذه العبارة، وفي كلمة "ناقد" بالذات، ما يكفي للدلالة على الشخص المرجو والمقصود بمباشرة النص، مما يجعله يتبنى مصطلح "النقد" ويستعمله بشكل واسع ودقيق، وهو ما يدفع إلى الإحســاس باعتماده ائيا في أواســط القرن الرابع و اياته [(2)]. بل لقد احتل كمصطلح وكآليــة أهمية كبيرة داخل مصنفه؛ ولا ريب أن عمله لا يخرج - في الأساس - عن الممارسة التطبيقية لتلك الآلية. ورغم ذلك، فإن ضبط مدلوله لديه يتطلب فحصا ومتابعة.

يمكن أن نعتمد كمنطلق عام أولي عبارته الصريحة: " **ونقد الشعر صنعة** " [3] وترد مرة أخرى حول عمل الشعر من خلال تنويهه بنقد وآراء علي بن هارون، بأنه " كان بصناعة الشعر عارفا" [4]. وتتضمن مفهوما مهما خلّصه من واقع الجدل والممارسة النقدية من خلال الصراعات السابقة خاصة بين القدماء والمحدثين. وسيأخذ هذا الصراع مظهرا آخر حين ينتقل النقاش بين نقاد يؤمن جميعهم بأهمية الأدب المحدث؛ إذ سيتركز على مسألة المعرفة النقدية وحجمها وعلى الموضوعية، وغيرها من المسائل.

2- الناقد:

لقد انعكس الجدل حول شاعر كالمتنبي، فأدى إلى إعادة النظر في الناقد نفسه؛ رغم أن غيره من الفئات المثقفة الأخرى لم يعد مقصودا في الغالب، ولذلك فإن تصادم الآراء والترجيح بينها هـو في الأصل حكم على موقف الناقد يمتد إلى عمله وممارسته في نفس الوقت الذي مـورس فيـه علـى الشاعر، وإذا كان الانتقاص من المتنبي يعتمد آليات مثل بحث السرقة والخطأ وما إليها، فإن الناقـد سيقابل بأوصاف أخرى وتعتمد بشأنه آليات مغايرة.

----

(1) المنصف، ص: 192.

(2) ينظر: رجاء عيد: المصطلح النقدي في التراث النقدي، منشأة المعارف، مصر، ط2000، ص: 29. فنضج المعارف السابقة وترجمة كتب أرسطو أدى - في نظره - إلى استقرار دلالة مصطلح "نقد" في تلك الفترة في التمييز والتفسير والإعلاء أو الانتقاص حسب القيمة الفنية للنص.

(3) المنصف، ص: 79.

(4) المنصف، ص: 68.

وما أعلنه ابن وكيع من أن " النقد صنعة "، جعله يؤمن أن النقاد أنفسهم يتفاوتون؛ فـيهم المتمكّن من "الصنعة" المتحكم في آليا ا وأدوا ا، وفيهم من هو أدنى من ذلك. وبعبارته فإن بينـهم "جهابـذة الشعر" و "علماؤه". و يتحدث في مقابل ذلك عن " ضعيف النقد" [1] الذي يتوهم، أو يظن [2]، وعن "ناقص النقد" [3]، والناقد المتكلف المتعسف [4] مما يجعل العنصر الدقيق في الشعر " لا يفطن له إلا كل جيد النقد " [5]. فجودة النقد أو صحته مرتبطة بالفطنة، فكأن العمل النقدي قـد تحول إلى تنقيب وبحث في أعماق النص اعتمادا على قدرات متميزة.

- ثقافة الناقد:

يؤكد ابن وكيع على أهمية عنصر الثقافة للناقد، وهي بالنسبة إليه "معرفة نقدية" ضرورية لمن باشر دراسة النص وبحث جمالياته، أو موازنته بنصوص أخرى، ثم الحكم بينها. فالمسألة تعود في أصلها إلى عنصرين رئيسين يتحكمان في طبيعة وظيفة الناقد نفسها على النحو الذي أصلها عصره والقرن السابق عنه كذلك:

- ارتباط النقد بفكرة الحكم وممارسته؛ أي الحكم على النص الشعري وإ اء عملية "التحليل" به، على أساس أن هذا الحكم هو ما يتضمن عادة (تمييز الجيد والزائف) ..وهي نتيجة للتخصص الذي سيجعل الناقد مرجعا معترفا به في مجال اختصاصه... فالممارسة النقدية تقتضي (إصدار) الحكم، خاصة وأن التطبيقات دارت في الغالب في إطار مجادلات ونزاعات، في صورة موازنات بين الشعراء تغذيها العصبية والأهواء، وهذا الحكم لا يمكن أن يصح دون ثقافة عميقة ودراية أيضا؛ ولهذا يقول لصديقه إن معرفتك النقدية إذا قويت تجعلك قادرا أن "تفاضل بين الشعراء بأصل وتنطق بعدل" [(6)].

----

(1) المنصف، ص: 364.

(2) المنصف، ص: 285.

(3) المنصف، ص: 277.

(4) المنصف، ص: 93.

(5) المنصف، ص: 479.

(6) المنصف، ص: 5 و 85.

ولهذا يرفض أن يخوض بلا علم، بل ولا يتردد في الاعتراف بنسبية عمله وأحكامه، باعتبار استحالة المعرفة المطلقة عند الناقد "ولسنا نضمن إيراد جميع سرقاته وإنما نذكر لك ما بلغنا علمه من مأخوذه. ونحن نبرأ إلى الناظر في كتابنا من ادعاء الإحاطة بجميع ما سلبه، ومعرفة جملة ما اغتصبه؛ لأنني لا أدعي رواية جميع الأشعار. ولكل عالم زيادةٍ على ما أوردت أن يورد منها ما أغفلت، غير طاعن علي ولا ناسب تقصيرا إليّ؛ لأني حفظت ما لم يبلغه وحفظ ما لم يبلغني. وأعوذ بالله من ادعاء ما لا نحسنه، وتعاطي ما لا نتقنه" [(1)].

فالثقافة الضرورية الواسعة للناقد، مهمة جدا انطلاقا من موقف فكري عام - بحكم التوسط في الخلاف " والإنصاف"- كما لاحظ جمال الدين بن الشيخ، الذي أسقط عملية الحكم والقضاء بشكل عام على عملية النقد؛ بسبب تضمنهما آليات متشابهة خاصة ما يتعلق بالموازنة والمفاضلة وما

إليها. وسيكون هذا المدخل ضروريا وموفقا لإدراك القدماء لقضية الموضوعية والإعلاء من شأ ا في هذه الممارس.

فيفترض أن يتخلص النقد من موجة الطعن أو التقليد، وتبدو المسألة في إطار المقارنة بمبدأ العدل ووظيفة الحكم في القضاء ذات أساس وبعد أخلاقي، ولكنها في سياق النظرية النقدية تعود إلى أهمية الإجراء في التطبيق ودوره في صياغة النتائج؛ أي تبرير كو ا تأخذ صورة الأحكام والقراءات بناء على حجج يرضاها العقل، وتؤيدها قوانين النقد نفسه.

- تخصص الناقد وافتراقه عن غيره مما يجعله صاحب مؤهلات لا تتوفر لدى الفئات الأخرى. والأمر لا يتعلق هنا بمجرد الذكاء والفطنة التي ألح عليها كثيرا [2]، لكن بالثقافـة النقديـة الـتي ليـست بالضرورة المعرفةَ النحويةَ وما إليها، بل إ ا نوع خاص من المعرفة. و في مصنفه الذي انـبنى علـى حديث إلى صديقه يبين له أن ما ذكره له من معلومات علمية نظرية حول السرقات والبديع هدفـه أن "تقوي به معرفتك بنقد الشعر، فائقه ومقصره" [3]. **و**ينبغي أن نلاحظ هنا علاقة ابـن وكيـع بمتلقيه، فلجوء السائل إليه هو كنايـة أخرى عن استقلال الناقد واحترام تخصصه، وقد كان منطلق

----

(1) المنصف، ص: 48.

(2) المنصف، ص: 4-5.

(3) المنصف، ص: 85، و65 وتنظر ص: 5.

تأسيس الكتاب كله في صورة حوار بينهما (حتى وإن غاب الطرف الثاني)، فالنص النقدي كان ثمرة جدل أو حوار، مما استتبع مساهمة مرجعية تـ ع - بسبب طبيعة قطبي الحوار- إلى الفوقية؛ أي:

السياق	**المضمون**	**النتيجة**	**طبيعتها**
حوار صديقه ←	سؤال وشكوى ←	طلب توضيح	تعلم- استنصار
المؤلف يتكلم ←	الـرد ←	شرح- نقد-تعليم	فصل- فوقية تعليمية

والمساهمة الفوقية تعني الطبيعة المرجعية للمساهم، بحكم تخصصه وتمكنه وقدرته على التوضيح والنصرة، من هنا تقع على كاهل الناقد وظيفة مركبة إضافة لمهمته العلمية النقدية: النصرة والتعليم. ويندرج هنا مطلب تلقي النص النقدي نفسه؛ إذ ليس المطلوب خلق أتباع يكتفون بالتسليم وترديد النتائج والتعصب لها، بل تكوين وعي بالمسائل [1]؛ إذ يؤكد مرارا على أن المقصود هو تحكم صديقه

في أدوات النقد ووسائل المفاضلة والتقييم. ولذا انبنت مقدمة الكتاب على تحديد عدة أهداف؛ كالنقد، والكشف، والتعليم، والتوضيح.

ولا ريب أن ثقافة الناقد قد طرحت من خلال قضية السرقات بشكل لافت، ولهذا ربط إحسان عباس بين نشأة القضية وطغيا ا على نقد القرن الرابع، وبين اتصال النقد بالثقافة، فهي "محاولة الناقد أن يثبت كفايته في ميدان الإطلاع" [2]، وفي عبارات ابن وكيع ما يؤكد هذا المعنى. ففي مواضع كثيرة يعلل إضافاته وشروحه وتطرقه إلى مسائل أقل أهمية بالخوف من اعتقاد القاريء جهله أو عجزه، فيشير مثلا إلى أن بعض المعاني ليس " مما يعنى باستخراج سرقته، ولكن نخاف من ناقص النقد أن يتوهم أننا جهلناه، فلذلك نذكر مثالا منه احتياطا" [3]، أو حتى لا "يظن الناظر في كتابنا خورا في قصد أو تقصيرا في نقد" [4]، بل و" احتراسا من توهم الغفلة" عليه[5]. ومن الواضح

----

(1) ابن وكيع: المنصف، 1-5.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 39.

(3) المنصف، ص: 277.

(4) المنصف، ص: 4.

(5) المنصف، ص: 48 و85.

أن الخصومة قد ولّدت هذه العناية الكبيرة بالثقافة لدى الناقد وأثّـرت عليها[1]؛ ولذا يلـح علـى صديقه بضرورة تحصيل المعرفة النقدية، ويقول له إن ما يقدمه له من معـارف، مهـم "حـتى لا يفوتـك شيء، مما يتعلق بمعرفة نقد الشعر إلا أحكمته" [2]. بل ويبرر تلك المعارف بفائد ا "لتظهر على خصمك وتزداد قوة في علمك" [3].

ثقافة الناقد إذن مؤهل لا غنى عنه، **يمكّنه من تقديم صورة صحيحة عن شخصه وعملـه، ويمكّنه من العدل والحكم الصحيح.** ورغم أن ابن وكيع ألمح إلى نسبية هذه الثقافـة لاسـتحالة امتلاك كل المعرفة الأدبية والنقدية، إلا أن الباحث يستطيع استنتاج أهم المكونات لهـذه الثقافـة. ورغم أن معظمها متوارث وغير جديد على التشريع النقدي، إلا أن سياق التنازع في قضية هامـة وحول شاعر كبير، هيأ فرصة كبيرة لابن وكيع - وأمثاله - لإعادة التأكيد علـى مـسألة أدوات الناقد وثقافته عموما؛ إذ ليس الحكم العام والاعتراف الواسع بالمتنبي إلا صورة ترمز لإقبال الجمهور

الواسع عليه؛ ومن هنا يؤدي بناء الممارسة النقدية على تلك القاعدة إلى تحديد مؤهلات الناقد الذي يصح أن يباشر النص، ويحكم في الشعر، ويوازن بين الشعراء.

- فمن خلال حديثه السابق لصديقه [4]، نستنتج أهمية رواية الأشعار في ثقافة الناقد. وربما لم تكن المسألة متعلقة بصقل موهبة كما كان ينصح با للشاعر، بل هي نتيجة العناية البالغة بأصول المعاني المسروقة، وبواقع حركة هذه المعاني في التراث الأدبي بشكل عام. وقد كان ابن وكيع يدرك استحالة الإحاطة التامة بالتراث، ولذا تبرأ - كما سبق - من ادعاء ذلك وفسح ا ال لغيره للزيادة، **وكأن التفاضل هنا** بين **النقاد** م**حصور** ب**مقدار الحفظ والرواية**، وليس بالقدرة على التحليل أو التفسير والاستنتاج؛ مما جعله يعرب عن دهشته من خطأ أبي العباس النامـي في رسالته عن عيوب شعر أبي الطيب، فلو أخطأ بدله "من لم يعرف الشعر رواية، ولم ينتقده درايـة لقـبح" [5]، لكن

----

(1) خصوصا وأن هذه الخصومات ارتبطت بأمراء وأعيان وبلاطات؛ مما يجعل مراعاة تقاليد المحادثة والانتصار والولاء، تقتضي هذا التوسع والتنويع في المعرفة.

(2) المنصف، ص: 65 و85.

(3) المنصف، ص: 5.

(4) المنصف، ص: 48.

(5) المنصف، ص: 240.

الأمر يتعلق هنا بناقد شاعر متمكّن من التراث رواية وحفظا.

ولننظر إلى مثال آخر لأثر الرواية والإطلاع من خلال نقده لبيتي المتنبي [1]:

تبكي على الأنـصـل الغـمود إذا ... أنذَرها أنـه يجـ ـردهـ ـ ـا

لعلمـ ـها أنـها تصيـ ـر دمـا ... وأنـ ـه في الرقـ ـاب يغمدها

حيث يبرز أن الشطر الأخير، في نظره، مأخوذ من بيت أنشده ابن قتيبة:

وما انتضيـنا السيوف يوم وغـى ... إلا وفي الهـام نحن نغمِـ ـدها

وقال أبو دلف:

سادوا وقادوا وذادوا عن حريمهـم ... وأغمدوا البِيض في هام وأعناق

وقال الحماني العلوي:

وإنا لتصـ ـ ـبح أسيـ ـ ـافُنا ... إذا ما اصطَبحن ليوم سـفُوك

منابرهـن متـونُ الأكُـ ـف   وأغمادهـن رؤوس الملـوك

ثم يقارن عبارة كل شاعر منتهيا إلى الأحق بالمعنى فيهم. فالرواية ذات علاقة واضحة بمنهج دراسـة السرقات؛ لأن المبدأ الأساسي فيه هو الحكم بالمعنى للأسبق والأفضل، واكتشاف العلاقـة بـالنص السابق تتوقف على حضور النصوص لدى الناقد مهما كان مستواها ونوعها؛ وخطأ المتنبي الأكبر في نظره يعود إلى نظرة قاصرة إلى الرواية وإلى مؤهلات النقاد؛ إذ أنه "ظن أن الخبـزرزي [2] لقـرب زمانه ودناءة صنعته فإن العلماء لا يشتغلون برواية شعره: لأنه لا يجوز عليه الأخذ منه، ولا ينبه على مواضع سرقته منه" [3].

فتجميع النصوص عن طريق الرواية مرحلة تسبق بالضرورة مباشرةَ دراسة الـسرقات؛ لإ ـا في الأساس دراسة للعلاقات بينها.

- ومما يزيد في قوة علم الناقد -كما يقول ابن وكيع- أن يعرف " وجوه السرقات: محمـودها

----

(1) المنصف، ص: 106. والبيتان في ديوانه بشرح العكبري: 308/1، وبشرح البرقوقي: 33/2.

(2) الخبزرزي: أو الخبز أرزي أبو القاسم نصر بن أحمد البصري (ت 327هـ)، حرفته خبز خبز الأرز في دكان بالبصرة، وعرف بشعر جيد، ينشده - وهو يعمل - لمن تجمعوا أمام بابه، وقيل إنه كان أميا. ينظر: يتيمة الدهر للثعالبي، 337/2، ومعجم الأدباء لياقوت، 128/19، وعمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، 430/2.

(3) المنصف، ص: 117.

ومذمومها، وصحيحها وسقيمها. وأعرفك ما يوجب للسارق الفضيلة، وما يلحقه الرذيلـة" [1]، ثم راح يبين له أنواع السرقة العشرة المحمودة ثم الأنواع العشرة المذمومة. وعلى الرغم من أن النقد قد حاول قبله تصنيف السرقات وترتيب أنواعها [2] إلا أن الباحث يعجب لهـذا التقـنين - والـذي سنعرض له لاحقا - ويعجب أكثر لوفائه له خلال تطبيقه على شعر المتنبي. وقد تكون مسألة تفريع أنواع السرقات بهذه الدقة وجها آخر من وجوه الرغبة في الموضوعية؛ إذ يمكن التحقق من صـحة الحكم بالسرقة على النص اللاحق وفحص نسبة ونوع انطباق القاعدة على العلاقة بينه وبين الـنص السابق، فليست هذه القوانين في النهاية سوى **محاولة لتقنين العلاقات بين النصوص**، كما أن هـذا التفريع قد يكون خطوة أخرى من الخطوات التي كان يحاول النقد الأدبي في القرن الرابع أن ينحوها نحو (منهجية) أو (علمنة) النقد الأدبي؛ إذ أن توافر هذه القواعد وغيرها جدير أن يخلص النقد مـن الأحكام العامة واللامعللة.

- ويدخل في هذا الأساس النظري مصطلحات النقد أو"معرفة البديع"، ويذكر ابن وكيـع أهميتـه انطلاقا مما توصل إليه النقاد، فقد " قسموه أقساما ونحـلُوه ألقابا بك حاجة إلى معرفتها" [3]. فهي معرفة تقع في دائرة الثقافة الأساسية للناقد؛ إذ تتعلق بالمفاهيم والمصطلحات والآليات التي يعتمـدها في بحثه؛ ولذا أوضح لمحدثه أهميتها بعد عرضها عليه قائلا: " وقد قدمت لك من هذه الأقـسام مـا تقوي به معرفتك بنقد الشعر؛ فائقه ومقصره، وأطلعتك على سرائر رذله ومتخيره" [4]. فالأمر يتعلق هنا بأدوات ضرورية تعود إلى صميم المعرفة النقدية وليست واردة من خارجها، وهـو واضـح في عبارة ابن وكيع السابقة؛ إذ جعلها قوة للمعرفة بنقد الشعر ومكوناته الجمالية.

- لكن مؤهلات الناقد تتجاوز المعرفة المتلقاة والمكتسبة؛ فلو فحصنا مضمرات تصور ابن وكيع من خلال خطابه، فإننا سنلحظ تميز الناقد من خلال مؤهلات عقلية أيضا إضافة إلى ثقافته. ففـي موقفه مثلا من موقع النحو من النقد، لا يقابل بين العلْميـن ولا ينجرف إلى رفض دور النحو في

----

(1) المنصف، ص: 5.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 267 و 258. ومحمد بدوي طبانة: السرقات الأدبية، ص: 52 وما بعدها.

(3) المنصف، ص: 49.

(4) المنصف، ص: 85.

تفسير النص الأدبي ودراسته، إنما يتحول بصورة غير مباشرة إلى تمييز الناقد عن النحـوي باعتبـار الاستعدادات الذهنية، فيقول: " وليس النحو من صناعة الشعر، بل تقع على معاني الشعر فِـطَن الذهـناء، وتستخرجه قرائح العقلاء" [1]، فالجهد العقلي الذي يمارسه النحوي على الشعر لا يوصل إلى المعنى أو إلى "محاسنه" [2]، وكأنه صادر - وفقا لعبارة المؤلف- عن شخص غير ذَهِـن أو غير ذكي، لكن المقصود غير ذلك، وإنما المراد افتراق الوظيفتين من حيث الأهداف والغايات، مما يجعـل نتائج بحث كل منهما مختلفة تماما، لكن يصح أن يقال عن إحداها؛ بسبب خروجها عن الموقـف النقدي أ ا غير صحيحة. فقد اعتمد هو نفسه مرارا على المعطيات النحوية لفهم النص أو لتأويلـه خاصة؛ وذلك بسبب الحاجة إليها أو خلال مناقشته للنحويين. ولكنه كم مرارا من تصور النحاة لبعض المعاني؛ لأ م في نظره اكتفوا بالمعرفة النحوية وحدها ولم يضعوها في الموضع المناسـب مـن لائحة مكونات ثقافة الناقد المركبة.

3- آليات النقد:

لا يبدأ النقد في الخطاب النقدي لابن وكيع عند ـاية العملية الإبداعية فحسب، بـل إنـه يرافقها في مرحلة الإنتاج، وهي مرحلة خاصة بالمبدع (الشاعر). ففحول الشعراء قديمهم ومحدثهم- كما يقول- يشتركون في تحكيك الشعر وتنقيته وذلك بطول" النظر، وكد الخواطر والفكـر" [3]، فإذا غاب هذا الجهد من الشاعر في المراجعة فقد " أساء الصنعة وترك مراعاة النقد في شـعره"[4]. وهذه الرعاية والتعهد والعناية، تختلف تماما عن مفهوم التكلف، بل تعود إلى معنى "الصنعة" الـذي ساد التشريع النقدي في القرن الرابع وألـح عليه ابن وكيع كثيرا، خاصة عند تطرقه لقضايا المعاني والصياغة، فالشاعر إذن هو أول ناقد لشعره؛ إذ عليه مراجعة معانيه عن طريق "تأملها ونقدها" [5].

----

(1) المنصف، ص: 398.

(2) المنصف، ص: 79.

(3) المنصف، ص: 4.

(4) المنصف، ص: 126.

(5) المنصف، ص: 363.

يبدو أن هذا المعنى مرتبط بشكل كبير بموقف ابن وكيع من عصره.. إذ لاحظ "زهد النـاس في الأدب في هذا العصر، وما قاربه" [1]، وشكا كغيره من النقاد من هذا الإعراض، وبالإضـافة إلى أزمة المعاني [2]، نلقى أزمات أخرى؛ تتعلق بنوعية الإبداع، وبالنقد والمتلقي نفسه، يمثلها ابن وكيع خصوصا في المتعصبين للمتنبي، فإذا كانت الثقافة الأدبية والنقدية تعاني من أزمـة خطـرة، فـإن مشاركة هؤلاء الذين يفتقرون إلى مقومات النقد وضغطهم على الناقد يفسد الحكم والتقييم؛ ولـذا يسعى خلال عمله إلى إعادة طرح هذه المفاهيم من خلال تقويم آليات النقد.

النقد ضد التقليد الساذج والاتباع

- إن النقد عمل متفلّت من المنظور السائد الذي اكتسب سلطته بالشيوع والتداول، فهو مناف تماما للتسليم والاتباع السائد، وهذا هو وجه أزمة النقد الذي ارـن بالتقليد وخضع للذوق العـام والقراءات المتداولة الشائعة. ففي تقييمه لأنصار المتنبي، الذين شكا منهم صديقه، يرى أ ـم " شغلهم التقليد فيه عن تأمل معانيه" [3]؛ فموقفهم في نظره مبني على اعتبارات غير سليمة، عمادها مجـاراة

الدرجة أو (الموضة)، ومشكلة النقد تكمن في تقبله مواجهة الميل العام الذي هو في نظره غير مؤسس على علم أو معرفة، لذا يكون النقد اختراقا للسائد والانطباعية، وهو ما يجسد سلطة النقد الحقيقية ووظيفته أيضا، كمعلم وكموجه للذوق ومقيـم للحركة الأدبية.وليس ظنا أو وهما [4]..وهـذه الـ عة التسليمية هي التي أفسدت النقد وأدت إلى سوء تقييم للإنتاج الأدبي (ويدخل في ذلك تلقـي شعر المتنبي في نظره)، وأهم ما يميزها التهرب من مواجهة الأسئلة وتقديم البراهين [5]؛ لأن ابن وكيع يلح في خطابه على دور العقل والذهن في اكتشاف النص وتفسيره وتقييمه وهو ما يتطلب طرحـا عقليا يستند إلى حجج وأدلة مقنعة، فينتقل القاريء من وضعية المقلد إلى وضعية الناقد.

----

(1) المنصف، ص: 174.

(2) المنصف، ص: 7.

(3) المنصف، ص: 1. ويتعجب الصاحب بن عباد من ادعاء سبق المتنبي " لولا التقليد الذي صار آفة العقول وعاهة والألباب "، الكشف عن مساويء المتنبي (مطبوع مع الإبانة للعميدي)، ص: 259.

(4) المنصف، ص: 285-364-461.

(5) المنصف، ص: 290.

ولذلك يؤكد مرارا أن النقد ليس تعصبا فارغا، مبنيا على موقف أو حكم غير مبـرر، يقول عن بحثه هو نفسه عن المتنبي: " ليس غرضنا في ذلك الطعن على فاضل، ولا التعصب لقائـل" [1]. فالنقد الذي عرضه عند هؤلاء هو تعصب وهوى، مرده تقليد "الحظوة الرافعة، والشهرة الذائعـة، والنفس مولعة بالاستبدال والنقل، لـهجة بالاستطراف والملل، و(لكل جديد لذة)، فلما كان شعره أجد فيهم عهدا، كانوا له أشد ودا" [2]. فابن وكيع يسعى لتبرير تلقي وتقبل المعجبين بالمتنبي لشعره على أساس نفسي كذلك؛ أي أن الذي باعدهم عن الصواب ودفعهم للتعصب له، إنما هو السائد في سلوك العامة من حب التغيير واتباع الدرجة (أو الموضة).

وكان الباقلاني قد عبـر كذلك عن أثر التقليد في النقد بقوة، إذ يقول لـصديقه: " وكنـت ذكرت لك من قبل هذا أنك إن كنت بصنعة علم اللسان متدربا، وفيه متوجها متقدما، أمكنـك الوقوف على ما ذكرنا، والنفوذ فيما وصفنا. و إلا **فاجلس** في **مجلس المقلـدين، وارض بمواقـف المتحيرين** " [3].

- **النقد تأمل، ومواجهة للسؤالات:**

المطلوب إذن في تلقي النص وقراءته، وبالتالي نقده، تأمله وتدبره [4]، ومن الضروري الانتقال هنا من موقف التقليد والتسليم إلى موقف التأمل، وتكون الوظيفة الأساسية للناقد تقديم نوع من القراءة التي تتصف - عموما، وخارج سياق الـ اع- بالنسبية، فابن وكيع يصرح لصديقه أنه يقدم له مبلغ علمه في القضية [5]؛ أي أنه لا ينفي وجود وجهات نظر أو تصورات أخرى مغايرة أو مناقضة. لكن القراءة النقدية ليست مجرد تقييم عام انطباعي بل تتوقف على مقدار الكد والجهد وتأمل النص؛ لأن الحس الذي يتلقى العمل لأول وهلة لا يكشف خبايا النص وأسراره، وقد أوضح حين وقف على بعض معاني المتنبي أن "هذه معـانٍ تمضي على الأسماع، فإذا وقع عليها التصفّـح

----

(1) المنصف، ص: 5.

(2) المنصف، ص:2.

(3) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص: 155.

(4) المنصف، ص:1.

(5) المنصف، ص:2.

الشافي، والتأمل الكافي، ظهرت أسرارها وانكشف عوارها" [1]، فالمستوى الحسي في التلقي يعطينا صورة غير صحيحة عن بنية النص وعن قيمته؛ إذ لا تظهر المحاسن والعيوب إلا بما يواجه به النص من تأمل وتصفح كاف، يعتمد القريحة والعقل والفطنة. ولاريب أنه استند إلى هذا المبدأ حين تعرض لقول المتنبي مثلا:

بجـر سيوفـك أغمـادها تمنى الطّـلا أن تكون الغمودا

إلى الهـام تصدر عن مثـله ترى صدرا عن ورود ورودا

إذ لم ير فيه سوى " معان فخمة المسموع، ضئيلة المنفوع " [2]، فالسمع يلتقط ويتلقى معنى حقيقته الصياغة؛ لأن الحس التقط ظاهر الصياغة؛ أي وجودها المادي (أصواتا وصورا) ووقع تحت ضـغط هالة الشكل الذي وفره الشاعر لإخفاء المستوى الحقيقي للنص، فالمعنى الحقيقي لا يظهـر إلا بعـد تأمل وبحث، ومن الواضح أنه يدرك ذلك، ونفهمه من عبارته (معان فخمة المسموع)، فالمعـاني لا تسمع حسيا، وإنما ربط بين المعنى السطحي والسمع، ليبين أنه مجرد إدراك حسي أولي، ولذا أعـاد صياغة عبارته حين علق على قوله أيضا:

ومبتسِماتٍ هيجاواتِ عصرٍ عن الأسياف ليس عن الثغور

بأنها " ألفاظ هائلة المسموع قليلة المنفوع" [3].

فالناقد حين يتعامل مع النص "يستدل على مراده بالتأمل لمعناه" [4]، والمعنى هاهنا أوسع من مدلول الفكرة المجردة البسيطة، ولهذا تحدث كما رأينا سابقا عن قدرة استخراج المعاني بفطن الذّهناء وقرائح العقلاء [5]؛ أي بالفطنة والعقل. فهي عملية غير هينة تتطلب اجتهادا في بحث تكوين النص للوصول إلى مدلوله. وقد يكون فيما سبق أن قرره عن تميز الشاعر الذي يستعمل الفطنة والذكاء لإبداع المعاني أو لإعادة إنتاجها في حالة السرقة علاقة قوية بما يجب أن يواجه به الناقد النص من قوة تأمل وذكاء.

----

(1) المنصف، ص: 282.

(2) المنصف، ص:497. والبيتان في ديوانه بشرح العكبري: 369/1، وبشرح البرقوقي: 89/2.

(3) المنصف، ص: 577. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 141/2، وبشرح البرقوقي: 245/2.

(4) المنصف، ص: 609.

(5) المنصف، ص: 398-479.

ومنطلق ابن وكيع هنا، هو أن الشاعر لا يفصح عن مراده بشكل تقريري بسيط، بل ربما "وكلنا إلى معرفة قصده بالتأمل" [1]؛ أي بالتفكير والبحث، وهو أمر طبيعي في الشعر الجيد، بل إن هذا "من فطنة الشاعر الحاذق" [2]، وإن هذا المبدأ في خطابه ليحيل إلى تحليل عبد القاهر الجرجاني للنص الجيد الذي يتطلب بحثا وفكرا ودقة تأمل [3].

إن مهمة الناقد تتسع ليأخذ عمله التأملي البحثي صفة الموجه؛ ذلك أن النص باعتبار تعقده ودقة تكوينه، يتحول من مجرد خطاب لغوي عادي بسيط إلى خطاب خاص متعال، لا يسلم نفسه بسهولة، وكلما قلت الأدوات والوسائل لمباشرته، تطلب الأمر معينا أو دليلا. فالحرص على المتلقي هو الدافع لهذا التفسير؛ ولذا أوضح ابن وكيع لصديقه قائلا: "وإنما فسرت لك معناه لئلا تسمع هويلا فتظن أن له محصولا" [4]. فهو يشعر أن ظاهر النص يختلف عن حقيقته، ومهمته هي إبراز المستوى الحقيقي له، وليس ما يبدو عليه.

- النقد حوار ومشاركة:

لو أعدنا تفكيك بنية الكتاب كله بالنظر إليه كوحدة، أو كخطاب مكتمل، أو كنص واحد متماسك، لتبين لنا أن قاعدة صياغته كانت وفق بناء حواري، وقد سبقت الإشارة إلى هيكله العام؛ أي الانطلاق من شكوى وسؤال صديقه والانتقال إلى الشرح والنقاش. وهذا يتـضمن مـشاركة وتبادلاً- رغم حدة الخطاب المتعلق بالخصومة - فقد قرر أن هدفه المشاركة، ولذا قال: " **أحببـت إ لاءَ ما عندي إليك** " (5)؛ أي أنه لم يبدأ - مثلما فعل الصاحب بن عبـاد مـثلا أو الحـاتمي أو العميدي- بوصفهم أطرافا في جبهة معينة يملون ما يثبت قصور المتنبي، بل حاول أن يصور عملـه على أنه مشاركة واحدة إلى جانب مساهمات الآخرين. إن هذا الموقف يقتضي انخراط الجميـع في حوار نقدي، أو مدارسة، ومناقشة علمية تتصف بقبول رأي الآخر، والاقتصار طبقا للمبدأ السابق على مواجهته، أما غير ذلك من التعصب أو التعالي، فهو في نظره "هرب من السؤالات، وتسـلّم

- -

(1) المنصف، ص: 445.

(2) المنصف، ص:479.

(3) أسرار البلاغة، تحقيق: هـ.ريتـر، دار المسيرة، بيروت، ط1979/2، ص: 126- و131وما بعدها .

(4) المنصف، ص: 350.

(5) المنصف، ص: 2.

من إقامة الدلالات" (1)؛ إذ يقتضي الحوار طرح الحجج والدلائل. وهذا مبدأ مهم، قد يشرح منهجا كاملا، يسمع فيه المؤلف أصواتا عدة، ويتحول كتابه من مجرد صدى لصوته المفـرد، إلى تـصور وتوقع لآراء غيره. ثم إن اتجاه الممارسة النقدية إلى الفهم والتفسير والتأويل وتعميق القراءة، مبني على مبدأ الحوار والمشاركة الذي يفضي بالضرورة -كما سبق- إلى قبول احتمال خطأ قراءتنا نفـسها، وبالتالي البدء بتمحيصها والتأكد من أسسها، يقول غادامار (2): " التفكير التأويلي على يقين بـأن كل فهم للآخر أو للغير ينطوي على جانب من النقد الذاتي ".

ولهذا السبب صيغ الكتاب كله في شكل حوار، يتحدث فيه المؤلف مع صديقه الغائب بضمير المخاطب، بل وأكثر من ذلك طغيان صيغ الحوار والجدل (أو الفنقلة) عليه عند مناقـشة معـان أو آراء؛ فكثيرا ما يصوغ وجهة نظره ثم يحاور خصومه؛ أي أنه يتخيل موقف الحوار، فيفترض الـرأي ويتوقع الاعتراض، ويرد عليه، فقول المتنبي مادحا:

أبـحر يضـر المُـعتِفين وطَعمـه   زعـاق كبحـر لا يـضـر وينفَـع

مقصر؛ لأن الغرق والمصائب في البحر تقابل النفائس والجواهر، أما طعمه الزعاق فخاص بمن قصده صاديا، فالأجود منه أن يقول:

أبحر يزيد الواردين زعاقه صدى مثل بحر سلسل الورد ينفع؟

" ولعل معترضا أن يعترض هذا الكلام فيقول: البحر لا يكون سلسل الورد؛ فإن البحر لا يقع إلا على الملح. قلنا له: إنما شبه رجلا ببحر؛ فذكر أخلاقه بالعذوبة، وأغرب ببحر يخالف صفة ما وقع عليه هذا الاسم؛ وقد يسمى العذب باسم الملح. وقد قال ابن الجهم:

ولست ببحر، أنت أعذب موردا وأقرب للراجي نداك وأسهل

ففضله على البحر بعذوبة مورده، وقرب راجيه من مراده" (3).

----

(1) المنصف، ص:290.

(2) هانز غادامار: فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات: الاختلاف، الجزائر، (د.ت)، ص: 87.

(3) المنصف، ص: 183. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح العكبري، 245/2، وبشرح البرقوقي، 354/2، وفيهما متابعة لمختلف الآراء حول البيت.

وعلى هذا النحو يقدم وجهة نظره في كثير من الأحيان مقابل ما يتوقع من اعتراضات: "فإن احتج محتج فقال:.. قلنا " (1)، وإن قال:.. قلنا " (2)، ونحو ذلك. والمقصود في كل هذا مناقشة آراء أو (دعاوى)، ومعارضتها بالحجج (3). فيدخل في نقاش نحوي (4) أو لغوي (5) أو يرد حتى على معارضي المتنبي أنفسهم إذا وجد حججهم واهية (6)، وقد يطول النقاش إلى صفحات (7).

- هذا الحوار والمناقشة يستتبع أهمية تأسيس الرأي (والقراءة) وفق أدلة تمنح المقبولية والصحة اللازمة للإقناع، فابن وكيع يؤكد أن **الاحتجاج بالأدلة أساس الخطاب النقدي**؛ إذ يقتضيه الحوار الذي انبنى على التخلص من العصبية وعلى الاحتكام إلى العقل؛ أي بالسعي إلى الإقناع، ولذا أكد منذ البداية أنه لا يأتي في مآخذه على المتنبي إلا بما " يقنع شاهده العقل" (8). فالدليل الذي يقبله العقل ضروري لتقوية الرأي، وإثبات وجهة النظر. ورغم أنه من المؤكد أن الأدلة استخدمت على نطاق واسع لدعم خلفية معينة، وموقف مسبق، ولكن النقد اكتسب من هذا المعنى (بعدا علميا ومنهجيا) كان في أشد الحاجة إليه، وعلى الخصوص في معركة وخصومة مبعثها دوافع ذاتية في الغالب. وبذا يتحول (الشاهد المقنع للعقل) كما قال ابن وكيع، من مجرد حجة تقليدية، إلى معبر

ينقل العملية النقدية نفسها إلى مساحة أكثر منهجية وعلمية، وأكثر دقة أيضا في دراسـة الـنص؛ لانفتاح الممارسة على التطبيق وتمحيص الآراء والمواقف.

----

(1) المنصف، ص:103.
(2) المنصف، عدة مظان؛ منها: 90-91-174-189-190-281-352...
(3) المنصف، ص: 2.
(4) المنصف، ص:441.
(5) المنصف، ص:578.
(6) المنصف، ص:534-535.
(7) المنصف، ص:288-291.
(8) المنصف، ص: 48.

- النقد شرح وتفسير:

قد يكون ملائما التذكير بظاهرة تنامي حركة شروح الدواوين، خاصة فيما تعلق بشعر المتنبي؛ فقد غطت هذه الحركة جانبا مهما من الحركة النقدية التي نشأت حوله، ولم تكن في الغالب مجرد شروح للمعاني، بل امتزجت بالدراسة النقدية فأضحى من الصعب فصل الشرح بالمعنى العادي والمتداول في شرح الأشعار عادة عن العمل النقدي؛ لتداخلهما الشديد في هذه الحالة. وقد سبقت الإشارة في الفصل السابق إلى أن الكثير من دارسي المتنبي هم في الأصل شراح لشعره، لم يؤلفوا عملا نقديا صرفا ولا شرحا خالصا بل مصنفا يسير في الاتجاهين.

ولهذا لا يأخذ مصطلح "شرح" في خطابه النقدي مدلول التفسير اللغوي فحسب، وهو ما قد يفهم منه أحيانا، كما في قوله خلال وقوفه عند بيت المتنبي:

وإنك لا تجـ ـود على جواد   هِبـاتك أن يـلـقـب بالجـواد

قال: " هذا من ألفاظه التي تحتاج إلى **تفسير**، فإن فسرت قلت فائدة مسبوكها. ومعناه: هباتك لا تجود على أحد بأن يلقب جوادا" [1]. فليس فيما قدمه تفسير أو شرح لغوي للألفاظ؛ لأ ا سهلة

متداولة، فما قصده غير ذلك؛ أي أنه أراد **غموض المعنى** بسبب اضطراب التركيب الذي كثيرا ما آخذوا به المتنبي، وعلى هذا النحو تفهم عبارته التي بين فيها أنه يتجه إلى " شرح ما أخذه أبو الطيب، ولا أشرح إلا ما يقع فيه المعنى الذي لو كان له، وقع بمثله جمالُه، وحسن به مقالُه" (2).

فالنقد تفسير قبل أن يكون أحكاما، وهو ما يفتح الباب للنقاش حول مقاصد الشاعر، ويسمح بإنشاء قراءة منهجية ومنطقية لنصوصه، ىء لتكوين منظور سليم عنها، وبعبارته، فإن التفسير ينبني على الاجتهاد لإخراج وجه من وجوه النص، وقد يسوء التفسير فيقع الناقد في الخطأ. والملاحظ أن الحركة النقدية التي نشأت حول المتنبي (كتلك المتعلقة بسلفه أبي تمام) هي حركة **اصطدام** بين **قراءات وتفسيرات للنصوص أساسا**، وقد يتضح ذلك أكثر من خلال ما قاله وهو يقيم قول المتنبي:

ءـدوي كل شيءٍ فيك حتـى   لَـخِلْت الأكْم موغَـرةَ الصدور

" فسره بعض أهل العربية [يقصد النحويين واللغويين] فقال: معناه أن الأكم تنبو به فلا يطمئن فيها.

----

(1) المنصف، ص: 352. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 359/1، وشرح البرقوقي: 79/2.
(2) المنصف، ص:85.

وكل ذلك لعداوته؛ وذكر أن فيه معنى آخر: أ ا موغرة الصدور لحرار ا. **وهذا تفسير مظلم لا يحصل له معنى يفهم**. والذي أرى أن مقصد أبي الطيب أنه رأى في عدوه كل شيء من الشر قد اجتمع، حتى أوهمه ذلك أن الأكم موغرة الصدور من شرها واحتراقها بنار الحسد، والحقد، وما شاكل ذلك، مما يـحر الصدر فضلا عن الناس" (1).

فالنقد شرح وتفسير، وهذه هي الخطوة الأولى في مباشرة النص؛ إذ تنبني عليها الخطوات الأخرى التي تتضمن الأحكام أساسا، واضطراب الناقد أمام النص ليس مرده بالضرورة تقصيره أو جهله، فقد يكون النص نفسه هزيلا أو متعسفا متعجرفا، مما يزهد في تفسيره وتأويله، بغض النظر عن قائله، فلو " ورد عن الأفوه الأودي (2) ما اشتغل الناس **بإخراج وجهه**، فكيف بمحدث جاء على ساقة الشعراء؟ " (3). وقد يعود إلى تضمن النص ما يشكل فقول المتنبي:

أحب التي في البدر منها مشابِه   وأشكو إلى من لا يصاب له شـكْلُ

قال (4): " جاء في هذا البيت بما يشكل، وخبر بحبه من يشبه البدر، وخبر عن شكوى إلى من لا شكل له، فإن كان يشكو حاله إلى ممدوحه فحسن وإن كان يشكو محبوبته إلى ممدوحه فقد أساء ".

ويبدو أن أسلوب المتنبي الذي لاحظ القدماء اهتمامه وتركيزه على (الإغراب) وتعقيد المعنى [5]، هو ما أدى إلى هذه الظاهرة من إشكال معانيه، وانفتاح ا ال للنقاش والسهر والاختصام حولها. وقد أوضح الجرجاني كيف يمكن أن تستخدم الأدلة ضد النص والشاعر مبينا أن هذا " باب يضيق مجال الحجة فيه، ويصعب وصول البرهان إليه. وإنما مداره على استشهاد القرائح الصافية، والطبائع السليمة، التي طالت ممارستها للشعر، فحذقت نقده..وإنما نقابل دعواك بإنكار خصمك، ونعارض حجتك بإلزام خصمك" [6].

- -

(1) المنصف، ص: 578. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 143/2، وبشرح البرقوقي: 247/2.

(2) الأفوه الأودي: أبو ربيعة صلاءة بن عمرو المذحجي، شاعر وحكيم جاهلي قديم، ساد عشيرته وقادهم. الأغاني 165/12، والشعر والشعراء، ص: 96.

(3) المنصف، ص: 477.

(4) المنصف، ص: 218. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 300/3.

(5) الثعالبي: يتيمة الدهر، 153/1.

(6) الجرجاني: الوساطة، ص: 99-100.

- كشف زيف..وتفتيش

والشرح أوالتفسير وثيق الارتباط في خطاب ابن وكيع النقدي بالتفتيش، وهو يقرنه ببنية النص نفسها، فقد لاحظ مثلا أن " لأبي الطيب أبيات فخمة المباني، ضئيلة المعاني؛ إذا وقع التفتيش منها على اللفظ الهائل، لم يظفر منه بطائل؛ كأ ا ثياب خـلْقان، لها روعة وليس لها مفَـتش" [1]، وكأن التفتيش هو بحث عما يختفي خلف بنية النص البسيطة التي توهمنا أحيانا بغير حقيقته؛ ولذا تكون نتيجة ذلك التفتيش كشفا عن قيمة النص الحقيقية؛ وتوصلنا إلى حكم سليم على أدبيته ومستواه الفني، كما يذكر في أنواع السرقات المذمومة مثلا، نجد النوع التاسع كما قرره ابن وكيع، يتضمن: " نـقْل ما يصير على التفتيش والانتقاد إلى تقصير أو فساد" [2].

وربما كان المقصود في النهاية اتجاه الخطاب النقدي إلى التحليل بمعناه الواسع والإجرائي؛ أي أننا إذا عملنا على النصوص وفق مبدأ التأمل والبحث، فإ ا تكون قد انكشفت و" ظهرت أسرارها، وانكشف عوارها" [3]، مما يجعل العمل النقدي انطلاقا من عباراته السابقة عن "الطائل والمفتش الخفي والسر والعوار"، متعلقا بعنصرين هامين:

الأول هو **مستوى الفهم** الذي يتوسل إليه عن طريق الشرح والتفسير والتأويل، وقد تبدو المسألة في هذا الفصل ولحد الآن متعلقة بالمعنى ا .رد، ولكنها في الواقع تتداخل أثناء مباشرة النصوص مع العناصر الأخرى للعمل الشعري، بحيث يصعب فصل بعضها عن بعض..

والثاني هو **مستوى التقييم الجمالي الخالص**، ونلمسه في خطابه وعبارته السالفة من خلال تقابل ثنائيات، وصفات تقييمية (أو قيمية) مثل" الضآلة والفخامة والتقصير والفساد والعوار". لكنه يتجسد في الممارسة في تتبع أصناف الخلل في بنية النص وفي تتبع السرقات، وكلاهما مرتبط بالابداع.

----

(1) المنصف، ص: 484. ومن الواضح أن عبارته هذه تداخلت مع نص نقدي قديم لأبي حاتم السجستاني قيم فيه شعر أبي تمام: " ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بخـلقان لها روعة، وليس لها مفتش" الموشح، ص: 465.

(2) المنصف، ص: 27. وهي بعبارة "نقل ما يثير على التفتيش.."، ولكنها منقولة بصيغة أوفق للسياق: "يصير" في نسخة "المنصف"، من تحقيق: محمد يوسف نجم، السلسلة التراثية، الكويت، ط1984/1، ص: 21، وقد نقل نصها من مخطوط "السفينة" لابن مباركشاه، بسبب سقوط الورقة من مخطوط "المنصف" الذي اعتمده.

(3) المنصف، ص: 282.

- النقد حكم وموازنة ومفاضلة

فالنقد ينتهي إذن بتقييم مستوى النص؛ أي بالحكم، وهي العبارة التي ظلت ترافق النقد العربي وتدور معه، خاصة في الخطاب النقدي الذي رافق الموازنات والسرقات، فضلا عن أن الإلحاح على مكانة الشاعر وتقديرها في عصره وبين أقرانه، كان مطلبا هاما وموضوعا رئيسيا وحساسا أيضا في انشغالات المشتغلين بالأدب منذ أقدم العصور، فليس الحكم غريبا عن الممارسة النقدية، بل ربما عد من صميمها، ولكنه يبقى شديد الارتباط بالفهم والتأويل، يقول رينيه ويليك وأوستن وارين " على الرغم من التأكيد أن بالإمكان القيام بالفصل بين تأويل المعنى والحكم التقييمي فمن النادر في (النقد الأدبي) أن يمارس ذلك أو يكون قابلا للممارسة.... إن بذل الوقت والاهتمام بشاعر أو قصيدة لهو حكم قيمة...**إن (تفهم الشعر) يغدو فورا (الحكم على الشعر)** " [1]، فالحكم متضمن في الفهـم، بل في مجرد الاهتمام بشاعر أو ببعض شعره، وهو ما يفهم في قول غراهام هـو: " أن التفـسير إذا وسع توسيعا ملائما فإنه يشمل - ولو ضمنيا على الأقل - الكثير من علنية إصدار الحكم بحيث يلبي في بعض الحالات متطلبات الناقد والقاريء " [2]، وبالتالي فإن الحكم لا يعني الـشاعر أو المبـدع

فحسب، بل إن كثيرا من الجدل حول الأحكام النقدية إنما تبلور واشتد في بيئة القراء والنقاد وليس الشعراء.

ومن المظاهر الأساسية للحكم؛ بسبب سياق التنازع حول الشعراء، تحديد موقع الـنص مـن نصوص أخرى، ومكانة الشاعر مقارنة بشعراء آخرين، فتكون المفاضلة نتيجة سيرورة العملية كلها، وتكون أقرب إلى الصحة عند اعتمادها إجراءات علمية موضوعية، أي أن الناقد " **يفاضـل بـين الشعراء بأصل**" [3] كما قال ابن وكيع. وهذا الأصل كما عبر عنه، هو ذلك المسار الذي تواصـل بدءاً من التمحيص والتفسير والاحتجاج إلى التقييم الجمالي وكشف أسراره ونقائصه.

- -

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1987، ص: 264-265.

(2) غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973، ص: 83.

(3) المنصف، ص: 85.

فالأصل أو التعليل أو التبيين انقلاب على الانطباعية التي عطّلت تأمـل الـنص، ورسـخت التعصب والاندفاع، لقد سأل الخليفة الأمين إسحاق الموصلي عن شعرين متقاربين فاختار أحدهما، وحين سأله عن علة الاختيار أجاب: " لو تفاوتا لأمكنني التبيين ولكنهما تقاربا وفضل هذا بـشيء تشهد به الطبيعة ولا يعبر عنه اللسان " [1]. فهذه المفاضلة أو " **الموازنة المعللة** هي الطريقة التي يثبت بها المرء أنه قد أصبح ناقدا" [2]؛ ولذا جعلها ابن وكيع الغاية النهائية للمعرفة النقدية [3] التي قـدمها لصديقه.

ويبدو أن موقف ابن وكيع هذا يتضمن أساسيات خطابه المبني أصلا على الموازنة بين النصوص، ومن ثَم بين الشعراء. لكن ينبغي ألا ننسى أن المعرفة الأدبية والنقدية العربية قد صـيغت في إطـار ترتيب للشعراء وللظواهر والنصوص الشعرية يكاد يتعارف عليها ويجمع في الثقافة العربية؛ ولذا تحتل الموازنة والمفاضلة كل هذه الأهمية؛ إذ تم كل ذلك التقييم والترتيب بواسطتها وعن طريقها.

لكن العملية توضع هنا في خطاب ابن وكيع في اية التجربة النقدية، فلا تصح ممارسة الموازنة والمفاضلة دون اكتمال للثقافة النقدية ومؤهلا ا. فالنقد الأدبي " السليم يجـب أن يراعـي الدقـة والإفاضة في التحليل والتفسير والتعليل والحكم. ولكن الموازنة تدفع النقاد إلى مزيد مـن الاهتمـام

بذلك. ليسلم لهم الحكم ويسلم لهم الترجيح. ويطمئن الناس إلى عدالة حكمهم ونزاهة رأيهم المبني على المقابلة والموازنة " [4].

----

(1) الآمدي: الموازنة، ص: 385.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 157.

(3) المنصف، ص: 85.

(4) محمد عبد الرحمن شعيب: المتنبي بين ناقديه، ص: 164.

ابن وكيع والمنهج:

لم تخلُ قضية المنهج في النقد العربي القديم من متابعة الدارسين المحدثين، ومال الكثيرون إلى تأكيد خلو ذلك النقد من منهج [1]، وربما كان لتطور المناهج النقدية وتنوعها حديثا، أثر في الضغط على الباحث أثناء محاولة درس الموضوع. ولكننا حينما نأتي إلى دراسة السرقات مثلا، نجد الصياغات تتجه كثيرا إلى عبارة (منهج دراسة السرقات) أو (اعتماد منهج السرقات في النقد)، فمحمد مندور يتحدث عن دراسة السرقات دراسة منهجية، ويبين أ ا لم تظهر إلا بظهور أبي تمام [2]، كما أن إحسان عباس الذي لم يتحمس كثيرا لفكرة المنهج في النقد العربي القديم، يقيـم (**منهج السرقات**)، وكأنما شعر بشيء من الحرج أمام المصطلح، فقال [3]: " ولسنا نقول إن ابن وكيع وأضرابه قد أسرفوا في الميل إلى إظهار محصولهم من الحفظ لدى الكشف عن السرقات، ولا أ م تعسفوا في نسبة السرقة إلى الشعراء، إذ لو قلنا هذا القول لكنا نقر هذا **المنهج النقدي**، ونقتصر في

----

(1) فقد اعتقد أمين الخولي وطه أحمد إبراهيم أن عدم وجود (علم النقد) عند العرب دليل على عـدم وجـود منهج، فقد خلت قائمة العلوم عند العرب منه، ينظر: تاريخ النقد العربي عند العرب لطه أحمد، ص: 13، وهذا فيه نظر؛ لأن قائمة العلوم عند العرب في آثار كثيرة ذكرت **علم النقد**، فهو مثلا الفصل الخامس مـن البـاب

الخامس من علوم العرب لدى أبي محمد عبد الله محمد بن يوسف الخوارزمي: مفاتيح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ص: 60، كما أنه من الثابت أن الممارسة النقدية تحولت إلى ممارسة مستقلة؛ أي **صناعة** كمـا قال ابن سلام أو **صنعة** كما قال ابن وكيع. وربما كانت من الأنسب فصل مسألة المنهج عـن العلـم، فهمـا مفترقان وإن تلازما في عدد من المستويات؛ ولهذا أمكن الحديث عن منهج فلسفي رغم أن الفلسفة مغايرة للعلم، وربما تكون البشرية قد عرفت المنهج قد أن تعرف العلم بمعناه الدقيق، وبه طورت العلوم. ومن أبرز من تعرض للمسألة محمد مندور في كتابه **النقد المنهجي** عند العرب، وانتهى إلى أن النقد العربي لم يعـرف المنـهج إلا في القرن الرابع، وبالضبط عند الآمدي والقاضي الجرجاني، ص: 22، فوقف طويلا عند منهج الآمدي في النقد وفي الموازنات ص: 99-100و395، ومنهج القاضي الجرجاني في النقد، ص: 356. ويمكن مراجعـة إسـهامات الدارسين حول الموضوع ملخصة لدى مجـدي أحمد توفيق: مفهوم الإبـداع في النقد العربي، ص: 107 ومـا بعدها.

(2) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص: 357.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 301.

تعـقّبه على بعض نتائجه، ولكننا نقول إن انتحاء هذا **المنهج** كان ضلالا بعيدا في تاريخ النقد الأدبي ". فقد يكون صحيحا وجود ملامح لمناهج أخذت تتبلور كلما تطورت الممارسة النقدية، وليس من الضروري أن تتحدد مناهج نقدية ذات أصل فلسفي أو علمي، حتى يتمكن الباحث من تقييم وتصنيف المساهمات النقدية أيا كانت.

ولصلاح فضل توضيحات مهمة بشأن المنهج ؛ فقد أوضح أن المفهوم الاصطلاحي للمنهج ارتبط بأحد تيارين؛ ارتبط أولا بالمنطق، فصار يعني الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة، وسماه المنهج العقلي؛ لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج، وارتبط ثانيا بحركة التيار العلمي - مع ديكارت - الذي يحتكم إلى الواقع ومعطياته وقوانينه، وسماه المنهج التجريبي. وبين أن المفهومين لم يتعاقبا بل تعايشا " فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية، وقد يطلق المنهج ليراد به المنهج التجريبي " [(1)]. وانتهى إلى أن للمنهج النقدي مفهومين: عام وخاص؛ فالعام " يرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها، هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها ديكارت على أساس أ ا لا تقبل أي مسلّمات قبل عرضها على العقل " [(2)]، أما الخاص فهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية،

وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظرة إلى مظاهر الإبداع بأشكاله وتحليلها " [3]. ولا ريب أن المستويين واسعان، بل وقديمين.

من هنا، فإن مصطلح المنهج أوسع من مفهوم المناهج الحديثة ومن صور ا الحالية؛ أي أنه على امتداد النظام العقلي والوسائل والمراحل الإجرائية العلمية نفسها مهما كانت بسيطة، فكلما انبنت الممارسة على مبادىء العقل أو شروط العلم صـح تحسس المنهج والبحث عن طبيعته. ومن المناسب التساؤل في صدر هذه النقطة إن كان ابن وكيع على وعي بالمنهج، وإن كان قد سار في عمله وفقه؟.

----

(1) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر (د.ت)، ص: 9. ويبدو أن العلماء المسلمين في شتى فروع المعرفة، كانوا –بإجماع الباحثين شرقا وغربا- أسبق من ديكارت إلى ذلك.

(2) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 9.

(3) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 10.

من الثابت استنادا إلى متن نص (المنصف) أن ابن وكيع استعمل هذا المصطلح أو ما يعوضه ويقرب منه في نفس الدلالة تقريبا، فيقول مثلا بعد توضيحه لخطة الكتاب: " ليكون ما نورده له وعليه مـقِيسا على **أس** قد أحكمناه، و **ـج** قد أوضحناه " [1]. ويبدو أن لكلمتي (الأس) و(النهج) دلالة واضحة على المنهج [2]، كما أن الباحث يستفيد من العبارة إدراكه لأهمية المنهج في عمل الناقد، بل نفهم أنه يعتمد كثيرا من القواعد الأساسية في الإجراء المنهجي، فقد ذكر هنا **القياس** الذي اعتمده كوسيلة هامة في بحثه، وقد علق حين ذكر أصول الشعر وأنواع البديع أن المقصود أمثلة " نقيس عليها " [3]، كما اهتم بالمبادىء العلمية الضرورية لمباشرة النص، ففضل التمهيد بتحديد أنواع السرقات وأنواع البديع وعناصر الشعر، قبل الشروع في نقد النصوص. والمسألة هي في الأساس **تحديد للمصطلحات** أولا، فوقف عند حدود وتعريفات أوجه السرقات وأنواع الشعر والبديع، وذكر الخلافات حول المصطلح [4]، وانتقد بعض المصطلحات كالتسهيم والتتبيع [5]، غير أن تنظيم دراسة الظاهرة وتحديده لمنهجها وخطة الكتاب منذ البداية يبقى من أبرز مظاهر منهجه وأكثرها لفتا للانتباه؛ إذ أنه التزمها عن وعي وبمهارة حقيقية [6].

يمكن القول إذن إن المنهج العام هو دراسة السرقات لدى المتنبي وسائر ما يمكن لحاظه من عيوب وأخطاء، وأن خطة الكتاب سارت وفق تنظيم دقيق؛ أنواع السرقات، أنواع الشعر، أنواع البديع، دراسة تطبيقية، أما منهجه النقدي الخاص، فإننا نحاول تحسسه بقراءة متن (المنصف) نفسه؛ إذ تضمن أسلوبه في النقد وطريقته في دراسة النص، وهو ما يمكن تلخيصه في بعض النقاط.

----

(1) المنصف، ص: 5.

(2) يوضح ابن منظور أن " الأس: أصل البناء "، لسان العرب، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت (د.ت)، (أسس)، 60/1، وفيه أيضا: " ج: طريق نهج: بين واضح.. وسبيل منهج: كنهج، ومنهج الطريق: وضحه. والمنهاج: كالمنهج "، اللسان (ج)، 727/3.

(3) المنصف، ص: 52.

(4) المنصف، ص: 91.

(5) المنصف، ص: 69.

(6) المنصف، ص: 4-48-49-86-87-577... وينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 300-301.

- تأصيل النص:

وتبدو هذه المرحلةَ الأولى في مباشرة النص؛ فقد بدأ مثلا بتحديد المدونة المعرضة للدراسة؛ أي دراسة شعر أبي الطيب من أوله إلى آخره [(1)]، وقد يكون مصنفه من أوائل الدراسات - إن لم تكن أولها- التي التزمت بدراسة ديوان كامل، إذا استثنينا شروح الدواوين وما إليها، ويشير إلى أول شعر قاله [(2)]؛ أي أنه يتبع مساره الإبداعي؛ ولهذا يتصور أن قصيدة أخرى دالية فيها غزل جاف ربما قالها في " أول زمان عشقه قبل أن يرق " [(3)]، فمن الواضح أن لترتيب النصوص ومراعاة ذلك الترتيب دورا في التحليل، كما يلاحظ كذلك أن أبياتا وردت سقط نصفها من الراوي [(4)]، ويورد أيضا من أحد المفسرين بيتا لم يجده عنده في نسخته [(5)]، ويمحص الروايات، فينتقدها حتى ولو كانت بصيغتها المروية تخدم موقفه، ذلك أن الرواي ظاهر العصبية [(6)]، كما يناقش رواية بيت وأثبته لجميل [(7)].

فدراسة ابن وكيع للديوان " قصيدة إثر قصيدة حسب الترتيب التاريخي لنسخة ديوانه المروية؛ وفي هذه الناحية لا يمثل (المنصف) كتابا نقديا وحسب، بل هو يفيدنا فائدة جليلة في تحقيق الترتيب

الذي رآه للديوان" [8]، ولكنه ليس مجرد إيراد للديوان بل متابعة علمية ومنهجية واعية لنصوصه، تم بانتقاد الرواية وتمحيصها.

فتأصيل النص مرحلة مهمة في مباشرة النص الأدبي [9] والممارسة النقدية؛ إذ كثيرا ما وقعت أخطاء في التقييم والحكم بسبب خطأ الرواية، سواء في النقل أو الضبط ونحو ذلك، فالتأصيل تشكيل للخطوة الأولى للأساس العلمي في النقد وفي المنهج.

----

(1) المنصف، ص: 87.

(2) المنصف، ص: 88.

(3) المنصف، ص: 249.

(4) المنصف، ص: 92.

(5) المنصف، ص: 93.

(6) المنصف، ص: 514.

(7) المنصف، ص: 25.

(8) إحسان عباس: تاريخ النقد العربي، ص: 300.

(9) توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص: 28 وما بعدها.

- الفهم والتأويل:

تلي مرحلة التأصيل مرحلة الفهم والتفسير والتأويل، وقد أدرك ابن وكيع أهمية هذا العنصر في العملية النقدية فألح عليه كثيرا [1]؛ إذ كان يعرف أنه يتعامل مع شعر (مشكل) و(صعب) [2]، يمثل عنصر الفهم والتفسير جزءا هاما في التعامل معه ونقده؛ وهو ما يتضح في تركز المعركة حول المتنبي في كثير من الأحيان حول فهم شعره؛ ولذا يتطلب الأمر روية ونقاشا حول المعنى والدلالات الحقيقية للنص.

إن غرض الشاعر ومقصده هنا جزء من العناصر التي استهدفها نقاد تلك المعركة، سواء كانوا في صف الشاعر أو ضده فلكل كلام وجه وتأويل [3]، ويوضح أبو القاسم الأصفهاني في مآخذه على تفسير ابن جني لشعر المتنبي أن " المعنى محجوب، وإذا جاءت العبارة ولم تكشفه بقي المعنى في حجابه. وقول أبي الفتح مشاكِل للفظ المتنبي بلا تفسير " [4]. فالنقاش النقدي هنا أساسه اختلاف بين القراءات؛ ولهذا السبب ركز ابن وكيع على تفسير الأبيات وإعادة النظر في معانيها المتداولة، وانتقد تأويلات كثيرة لها، معتمدا على بعض المستندات التي سنناقشها في الفصل الموالي.

- المناقشة والإقناع:

والمناقشة عنصر مهم أيضا في منهج ابن وكيع بل إ ا تغطي كل عمله؛ لأنه اعتمد في ممارسته النقدية على صورة حوارية غالبا بين وجهات نظر مختلفة ومتعددة، وإذا طرحنا الدوافع جانبا، فإن (المنصف) عبارة عن مناقشة طويلة حول ديوان المتنبي، انبنى على تمحيص شعره وتقييم مختلف الآراء حول أبياته. وعلى الرغم من أنه يلتزم بعرض النص ثم التعقيب عليه، إلا أن طريقته تقوم على إيراد الرأي النقيض ومناقشته وفحص أدلته وحججه، وهي التي اعتبرها ابن وكيع أساس الموقف النقدي كله، بل إنه يفترض في أحيان كثيرة أيضا الرأي المخالف ويقوم بتحليله متخيلا حججه.

ولهذا اهتم خلال عرضه لمنهج منذ البداية بأهمية الشاهد المقنع للعقل كما قال [5]، وخطـأ

----

(1) المنصف، ص: 350-352..

(2) المنصف، ص: 481 و 492.

(3) ابن رشيق: العمدة، ص: 102.

(4) أبو القاسم الأصفهاني: الواضح في مشكلات شعر المتنبي، ص: 28.

(5) المنصف، ص: 48.

المخالفين المعجبين بالمتنبي أ م متعصبون؛ وذلك لأ م مقلدون لم يحكّموا العقل والعلم، ولرفضهم الحجج التي قدمت لهم [1]، ولهذا سخر من أبي الطيب حين جيء بكتاب المذكر والمؤنـث لابـن السكيت كدليل على مسألة نحوية فتهرب وقال: ما هذا بخط جيد [2]، وسخر أيـضا مـن ناقـد متعصب اكتفى بتبرير سلوك المتنبي النحوي حين قال " ما كان يعتقد في النحو إلا معرفة الإعـراب التي يصل ا إلى الصواب. بغير تعليل له " قال ابن وكيع: "وهذا ـرب من السؤالات، وتسلّم مـن إقامة الجوابات، وفيما أوردناه مقنع" [3].

- شمولية العمل النقدي:

حين يتعلق الأمر بتقييم نص المتنبي، فإننا نصطدم بما يتداول عن كتاب مثل (المنصف)؛ إذ عد مساهمة حول السرقات، ومن اختصرت ملاحظات أغلب القدماء والباحثين المحدثين حوله في هذا النطاق لا تتعداه، وقد سبق ابن وكيع نفسه إلى التنبيه إلى أن عمله أوسع من ذلك، فبـين أنه عمِل على " إلحاق ما فيه من عيب غير السرق بالمسروق، خوفا من أن يقول قائل: تجاوز عن

أشياء من الغثاثات واللحون والمحالات **كانت أولى من الذكر للمسارقات** " [4]، وأوضح أيضا أن ذلك يشمل فحص المعنى واللفظ والإعراب..[5].

من هنا، فإن ابن وكيع آمن بأن عمله النقدي - عكس ما رآه مقيموه - ينبغي أن يكون شاملا، واجتهد في ثنايا دراسته لتحقيق ذلك؛ إذ أنه كان يدرك أن تتبع ظواهر أخرى في النص الشعري غير السرقات أولى وأهم، رغم أنه احتفظ بروح مؤلّفه وبتوجهه العام وأغراضه المرسومة له.

- البحث عن الأصول: من الطبيعي أن يعتمد منهج ابن وكيع على البحث عن أصول المعاني والعناصر الشعرية الهامة، فدراسته اهتمت بشكل كبير بمسألة السرقات وعلاقة شعر المتنبي بشعر غيره، رغم أن هيمنتها على منجـزه النقدي لا تلغي - كما سبق - اهتمامه بالجوانب الأخرى في

- -

(1) المنصف، ص:2.

(2) المنصف، ص: 289.

(3) المنصف، ص: 289-290.

(4) المنصف، ص:4.

(5) المنصف، ص:48.

النص. فإذا كان الظاهر هو الاهتمام بسرقات المتنبي لإبطال فكرة تفوقه والانتقاص منه في مسار المعركة حوله، فإنه مهتم بالسرقات كما يقول : " حتى لا يظن بنا ظان أنا لم نعلم أصولها " [1].

والحق أنه اتجه هنا إلى تتبع أصول المعنى والصياغة الشعرية والمقارنة بينها وهذا مهم، رغم عدم صحة كثير من الأبيات التي تصور رابطا بينها وبين شعر المتنبي. فكأن المعنى – باعتبار فكرة التحوير والاستعادة – يهاجر ويتنقل من زمن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، ولكنه يبدل شكله في كل مرة، ولنأخذ مثلا وقوفه عند قول المتنبي [2]:

إذا سألوا شكرتهـ ـم عليه   وإن سكتـ ـوا سألتهـ ـم السـ ـؤالا

فهو يشاكل قول أبي تمام:

يعطي ويشكر من يأتيه يسأله   فشـ ـكره عِوض ومالُـ ـه هـ ـدر

ومثله قول ابن الرومي:

يا من إذا ما سألناه استهل لنا   فإن سكتنا تجنـ ـى علـ ـة الطلب

وأفضل منها كلها قول البحتري:

جـاد حتى أفنـى السؤال فلما   باد منا السؤال جاء ابتداء

وهناك أمثلة كثيرة يمكن الوقوف عندها لتتبع ابن وكيع لمسار المعنى وتنقله في الشعر القديم [3]. والمهم أن منهجه تركز حول السرقات، ولكنه أيضا بحث عن أصول المعاني والإضافات الشعرية والإبداعية، التي اعتبرها نقاد القرن الرابع هي المطلوب في الإبداع الشعري بعد تقلص المعاني وتضايق سبل القول.

----

(1) المنصف، ص:210.

(2) المنصف، ص:526-527. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 347/3، وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 283 بصيغة: (يعطي ويحمد من يأتيه يحمده)، وبيت ابن الرومي في ديوانه، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1994/1، 256/1، وبيت البحتري في ديوانه، شرح: يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1987/1، 56/1.

(3) المنصف، ص:99-106-109-125-136-161-251-421-465..

- الموضوعية:

من المؤكد أن العوامل والدوافع الذاتية شديدة الوضوح في الممارسة النقدية الـتي صـاحبت قضية السرقات والخصومات يشكل عام. ولابد أن لارتباط الشعر والثقافة عمومـا بـبلاط مـن البلاطات وما يستتبع ذلك من قرب من السلطة، واستفادة اقتصادية ومن المكانة الاجتماعية، الأثـر الأكبر في إذكاء الخصومة والتنازع والتحاسد. وقد كانت واضحة جدا في حالة المتنبي، ورافقته منذ نبوغه إلى مقتله.

لكن الغريب أن الخطاب النقدي في القرن الرابع لم يلح على مسألة في الممارسة النقدية إلحاحه على الموضوعية. فحتى أولئك النقاد الذين أغرقوا في ولائهم للشاعر، أو الذين اشتدوا في مناصـرة خصومه، لم يتوقفوا عن اللّهج بضرورة العدل والإنصاف، والبعد عن الهوى في التقييم والحكم.

وقد لاحظ جمال الدين بن الشيخ في مصنفات نقاد الموازنات والسرقات " هوسا بالموضوعية والإنصاف " [1]، وبالفعل فقد تحولت هذه التأكيدات - بتكرارها وتواترها لديهم- إلى ما يـشبه

الموضة، أو الهاجس العام، وكأن النقد كان يحس بأثر ضغط الذاتية - التي يتذكر المحدثون أثرهـا في أحكام المحافظين- سيما وأن موضوع النقاش هو في الغالب شعر، أو شاعر انقسموا حوله إلى أنصار وخصوم، وكلاهما تحركه نوازع ودوافع ذاتية، يبرز التحاسد والتنافس في أكثرها، ويغيب لـذلك، الإنصاف وتحري العدل، وهي بعض العبارات التي لم يفتأ نقاد القرن الرابع يرددو ا في رسـائلهم، إشارة منهم إلى أهمية هذا العنصر في الممارسة النقدية [(2)].

لكن التلقي القديم لخطاب ابن وكيع النقدي أجمع على إخراج دراسة ابن وكيع من دائـرة البحث الموضوعي وأمعن في وصفه بالذاتية والتحامل، فقد اعتبر ابن رشـيق مـضمون الكتـاب مبالغات، خاصة مقدمته فقال: " وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول إن سلم ذلك لهم، وسماه "كتاب المنصف" مثل ما سمي اللديغ سليما، وما أبعد

----

(1) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص: 35.

(2) ينظرمثلا: الصاحب بن عباد: الكشف عن سرقات المتنبي، ص: 241، والحاتمي: الرسالة الموضـحة، ص: 4، والرسالة الحاتمية، في: التحفة البهية والطرفة الشهية، دار الآفـاق الجديـدة، بـيروت، ط1، ص:144، والقاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 49-50-52، والعميدي: الإبانة، ص:19.

الإنصاف منه؟ " [(1)].

ومثل ذلك نقرأه لابن دحية الكلبي (ت 633هـ)، إذ وصف ابن وكيع في كتابه بأنه " أجور من قاضي سدوم " [(2)]، أو أنه بتعبير ابن القارح قد " حاف على المتنبي " [(3)]، ومثل هذه العبـارات نلقاها عند الباحثين المحدثين الذين قيموا الكتاب انطلاقا من موقع ابن وكيع من قـضية الخـصومة حول المتنبي، فدراسته حسب الإمراني " أبعد ما تكون عن الإنصاف " [(4)]، وهو يأخذ من عبـارات ابن وكيع ما يدل على التحامل، بل ينبغي في نظره أن نعجب " من رجل يصرف شطرا من عمـره في تصنيف يتحدث فيه حديث موتور، وكأن له على أبي الطيب ثأرا قديما. فهذه (سرقة توجـب القطع) وهذا كلام قائله (مختل) متوهم، و (هذا هذيان محموم)، وما أشبه ذلك مما لا يتقدم بنـا في النقد والذوق خطوة واحدة " [(5)]، وإذا كانت تلك اللهجة قد وردت في طور من أطـوار النقـد القديم وفي مناسبة معينة، فإن لهجة الباحث تجانسها وقد لا تكون مزكاة في البحث العلمي الحديث، ومن أصداء تلك الأحكام أيضا ما قد يكون بالـغ فيه بلاشير في قوله عن (المنصف) بأنه " كتاب

مجرد من الطرافة بقدر إساءة التسمية، ويشبه من جميع الوجوه رسالة الصاحب بن عباد، ويعنى هذا الكتاب الذاتي المحض بالتفاصيل وأحيانا بالكلمة ، فقد اكتشف السرقات في كل مكان " [6].

لكن الحقيقة أن ابن وكيع تميز بالابتعاد عن إظهار اندفاعه وذاتيته، والتأكيـد علـى عنـصر الموضوعية في الخطاب النقدي عكس الحاتمي الذي أرسى مساهمته وصاعها في سـياق (القَـضح) و(الهدم) صراحة، وبلغت ذروة الذاتية في رسالته التي تشكّلت ضمن جلسة مناظرة شهيرة جرت في بغداد، يجهر فيها باستمتاعه بإفحام المتنبي، وإضحاك خصومه منه، وإثارة إعجابهم بمهـارة الحاتمي

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ابن رشيق: العمدة، 281/2.

(2) ابن دحية الكلبي، نقلا عن: اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، لمحمد عبـد المطلـب، ص: 76.

(3) البديعي: الصبح المنبي، ص: 265.

(4) حسن الإمراني: المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، ص: 14.

(5) حسن الإمراني: المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، ص: 307.

(6) بلاشير: أبو الطيب المتنبي، ص: 398.

وثقافته [1]، وقد لاحظ إحسان عباس " أنه أقل اندفاعا وانفعالا من الحاتمي، يتناول الأمور في هدوء يوهم بالموضوعية " [2]؛ أي أن الذاتية تختفي من النص رغم تأكد الباحث من وجودها. فدوافعـه وعواطفه غالبا ما تختفي حينما يتناول القضايا ويستغرقه النقاش، بل إنه ينكر أن يتحول النقـد إلى مجرد سـب كما نراه في حملته على النامي [3]، فالدوافع الذاتية خفية مهملة في النقـاش العقلـي والعلمي الذي توخاه، ولذا قد نستفيد من مقارنة قول الإمراني السابق بما قاله إحسان عباس من أنه لا يرى أن ابن وكيع لم يدفع بالنقد الأدبي إلى الأمام، وبأن عمله دراسة مستأنية للمتنبي [4].

فابن وكيع يلح منذ البداية على مجانبة الهوى، والحرص على العدل. ويبدو أن موقفه يستند في خطابه إلى عدة عناصر:

_ الأول أن النقد - كما مر - عمل يعتمد على العقل والاستقلالية في الحكم. فأنصار المتنبي هم صورة كاملة في نظره للذاتية والتقليد والتعصب، فأولى به أن يتجنبه، أو يظهر الحياد ويلح عليه.

_ والثاني أن الغرض من الكتاب كما بين - أو حاول - ليس هدم المتـنبي أو " الطعـن علـى فاضل.." [5]، بل إن موضوعه " الفائدة للقاريء " [6]. ولهذا السبب حول كتابه عن طريق ومنهج الحاتمي إلى صورة تشبه طريق الناقد المتبصر الذي يهدف إلى إصلاح النقد وتعليمه.

- والثالث أن النقائص والسرقات التي حاول (إثبا ا) هو وغيره في شعر المتـنبي، لا تحـط منـه كشاعر كبير، وقد أعلن ذلك صراحة. ويبدو أنه كان يعرف ذلك مسبقا، فحاول ألا يسقط في ما وقع فيه المحافظون حينما أعجبوا بالشعر المحدث، لكنهم رفضوه تعصبا وهوى، فأقر بجـودة شـعر المتنبي، ونوه بمكانته، وحاول في الوقت نفسه جاهدا ومن خلال دراسته للسرقات والعيوب، التقليل من حدة التعلق به والإقبال عليه.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 1-2.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 307.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 241.

(4) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 312-311.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 5.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 195.

وباعتبار عنوان الكتاب (نصا موازيا Paratexte)؛ يهدف إلى تكثيف المضمون، فإننا نقـرأ في عنوان بحثه دلالات متقاربة، أبرزها الإشارة إلى الموضوعية، لأ ا المعنى المركزي للإنـصاف. وقـد أوضح هو بنفسه دلالة العنوان قائلا لصديقه: " وقد عرفتك الآن .. مما يوجبه حكم السرقات مـن **الإنصاف**، ولقبنا كتابنا (المنصف)؛ لما **قصدنا من إنصاف السارق والمسروق منه** " [1]. ونـستنتج أنه يرمي إلى العدل في الحكم؛ أي عكس غيره ممن وصفت مساهما م بالجور أو اللاعدل، وأن حكم السرقات أو نقد السرقات مبني في جوهره على الإنصاف؛ إذ يتحول إلى محض ا ام وانتقاص غـير مقبول إذا افتقد العدل والحياد. ويوضح معنى الإنصاف مبينا أنه كناقد لا يأتي " في كل ذلك إلا ما ننسب به إلى العدل، ويقنع شاهده العقل " [2]. فالعدل مرتبط بإقامة الحجة والدليل، وصحة الدليل مبنية وموقوفة على قبول العقل له؛ فالنظر العقلي مضاد للانسياق العاطفي أو الهوى؛ أي أن العـدل مرتبط بمنهج. ولذا نقرأ له : " لتفاضل بين الشعراء بأصل، وتنطق بعدل" [3]. لكن الموضـوعية في

الممارسة النقدية تقتضي كذلك الاعتراف والإقرار بما هو ضد رغبتنا في الحكم " فما استحقه علـى قائله سلمته إليه، وما قصر فيه لم أدع التنبيه عليه " [4].

فالمبدأ العام الذي حاول ابن وكيع أن يوحي للقاريء أنه التزمه هو في مثل عبارته " **وسأنصفه** في كل ذلك " [5] أو " مغلبا الحق على ا املة بإبداء الموقف " غير متحيف لك ولا عليـك " [6]. ويبدو أنه قد استمد هذا المبدأ العام من تقييم شيخه المهلبي، الذي قال حين ذكر المتنبي - رغم تجافيه عنه - " كان شاعرا " [7]، وهذا إقرار مهم؛ لأن الشطط في التعصب أدى أحيانا إلى تحويل المتـنبي إلى مجرد سارق متطفل على التراث الشعري.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 48.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 48.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 85.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 4.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 4.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 2.

(7) ابن وكيع: المنصف، ص: 288.

والموضوعية تناقض كذلك الحكام المطلقة، فهي ممارسة ضـد المنـهج العقلـي؛ ولـذلك يصرح"على أنني لا أقضي على أبي الطيب بأن جميع كلامه مسلوب ولا كل فضله مغـصوب، وإذا جاء البيت لم يبلغني من أين أخذه مما يستحسن سلمته إليه، حتى يوجد له استخراج سرقة " [1].

وسنلقى ابن وكيع غير مجانب تماما - ولو صوريا - لهذا المبدأ الذي اعتمده، فقـد أنـصفه بالفعل في كثير من مظان بحثه... بل لقد انطلق - عكس الحاتمي - من إعلان احترامه لمكانة المتنبي الأدبية، والاعتراف بمستواه الفني، فقال: " **إن القوم** لم **يصفوا مـن أ**بي **الطيـب إلا فاضـلا، ولم يـشّهروا بالتقريظ منه خاملا، بل فضلوا شاعرا** مجيدا، **وبليغا سديدا**، ليس شـعره بالـصعب المتكلّف ولا باللين المستضعف. بل هو بين الرقة والجزالة، ودون الإطالة، كـثير الفـصول، قليـل الفضول " [2].

فموقف المعجبين والمنحازين لأبي الطيب غير مرفوض على علاّته؛ أي من حيـث المبـدإ أو بشكل مطلق؛ لأنه شاعر متميز يستحق هذا التنويه والتقريظ. ولكن المشكلة تكمن في بناء الموقف النقدي على التقليد الساذج، وعلى التعصب، بل وعلى تعدي حدود القواعد النقديـة في دراسـة شعره، ومن ثم قبول نقائصه واختلالات شعره وتبريرها، رغم تناقضها مع الحجة والدليل. بل إنـه ينعته بالإبداع، فقوله مثلا [3]:

مـرت بنا بيـن ِتربيـها فقلت لهـا: من أين جانس هذا الشادن العـربا؟

فاستضحكت ثم قالت: كالـمغيث يرى ليثَ الشرى وهو من عِجل إذا انتسبا

قال: " هذا من الخروج المليح إذا ما أراد من المديح **ولا تعرفه العرب**. إنما قولها: دع ذا وامـدح فلانا" [4].كما أبدى إعجابه أيضا ببنية قول المتنبي [5]:

تـلَذّ له المروءةُ وهي تؤذي ومن يعشق يلَذّ له الغـرام

تعلقَـها هوى قيسٍ ِلليـلى وواصلها فليس به سقـام

----

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 48.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 2.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 392. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 239/1.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 392.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 406-407. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 195/4.

فهو " كلام مستوفي الأقسام، مليح النظام، أخبرنا بالتذاذه المروءة التي يثقل حملها على الناس، وشبه ذلك بالتذاذ العاشق الغرام، وذكر أن تعلقه لها تعلق قيس لليلى وهي في اية التعلق با.." [1]، وهذا تقييم موضوعي يتضمن اعتراف يعز وروده من الخصوم.

فالتعصب هو السبب في رفض النص الجيد، مثلما كان حال المحافظين من نقاد القرن الثالـث، وهو ما يرفضه ابن وكيع حتى ممن يقف في جبهته ضد المتنبي وأنصاره. ولهذا يقول حين وقف عند قول المتنبي [2]:

كأنّ العِـيس كانت فوق جفني مـناخاتٍ فلما ثُـرنَ سـالا

قال: " وقد أنشدني بعض المتعصبين على أبي الطيب بيتا زعم أنه لمتقدمي الزمان، لم يذكره لي، قال:

إن الجِـمال على جفوني بـرك فإذا أُثرنَ أقامت الـمحبـوسا

ولست على ثقة من روايته لظهور عصبيته، فإن كان صادقا فقول أبي الطيب أحسن؛ لأن مبناه أعذب ومعناه أصوب " (3)، فرفضه لنص اعتمده غيره لإثبات سرقة المتنبي أدل على حرصه على إنصافه، وهو منسجم في هذا الرفض مع القاعدة التي وضعها في التعامل مع شعر المتنبي، حين شرط عدم الحكم بالسرقة إلا إذا كان لديه سند مروي (4)، بل لقد وقف أيضا ضد ما عده أبو العباس النامي في سرقات المتنبي، حين جعل في الغث مثلا قول المتنبي (5):

خفِ الله واستر ذا الجمالَ ببرقع   فإن لُحت ذابت في الخُدور العواتق

قال يرد عليه: " ولست أعتده غثا لأن الجمال يمدح به الملوك. وخص العواتق شهرة لما رأين من جماله، فالمعنى صحيح، واللفظ فصيح، فلم صار غثا؟ " (6)، فما أورده النامي غير مقنع، لخلوه من مبرر مقنع، والقاعدة تقتضي أن تكون الحجج التي انبنى عليها الحكم مقنعة للعقل.

----

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 407.
(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 513. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 338/3.
(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 514.
(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 48.
(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 326. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 89/3.
(6) ابن وكيع: المنصف، ص:326.

بل ويوضح خلل نقد النامي للمتنبي؛ فهو عنده غير مبني على دراية بالقضايا النقدية وحسن تطبيقها على النص. فقد نقل من رسالته اعتباره لقول المتنبي (1):

مَحِك إذا مطلَ الغريم بدينِهِ   جعلَ الحسام بما أراد كفيلا

مأخوذا من قول أبي تمام:

لا تأخذَني بالزمان فليس لي   تبعا ولست على الزمان كَفيلا

فابن وكيع ينكر أية علاقة بين البيتين " ولا أعلم به تعلقا [يقول] إلا بلفظ (كفيل). فإن كان أول من تكلم بـ (كفيل) أبو تمام، فقد أخذ لفظه لا معناه، وإلا فما يتعلق كلام أبي تمام بكلام أبي الطيب في شيء أصلا " (2)، فتعليل الحكم بالسرقة هنا غير سليم؛ إذ لا يكفي الاعتماد على مجرد الاتفاق في كلمة.

وقد يحق للباحث أن يتساءل عن علاقة ابن وكيع بموقف النامي وتلقيه لرسالته، فكأنه يقف منها موقفه من شعر المتنبي وليس موقف من هو معه في جبهة واحدة، بل إن لهجته تعلو أحيانا وتقسو في تعليقه على آراء النامي ويحمل عليه، غير مبال بانحيازهما إلى نفس الموقف، فعندما ينقل من رسالته قوله عن بيت المتنبي [3]:

ريانَ لو قذف الذي أسقيته لجرى من المهجات بحر مزبد

أنه مسروق من قول البحتري:

صديانَ من ظمإ الحُقود لو أنه يسقى جميع دمائهم لم ينقَع!

يعلق ساخرا منه بقوله : " فهذا يخبر عن ريان لو مج جميع ما شربه لجرى من المهجات بحر مزبد، وهذا يخبر عن صديان لو شرب جميع دمائهم لم يرو صداه. وهذا ضد المعنى. ولو أدخل هذا في قسم المعكوس من الشيء إلى ضده لكان أليق. **ولو قال هذا الكلام من** لم **يعرف الشعر رواية، ولم**

----

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 534. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 352/3، أما بيت أبي تمام فهو في ديوانه، ص: 123.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 435.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 240. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 60/2، وبيت البحتري في ديوانه، 313/2.

ينتقده دراية لقَبح، فكيف بشاعر يوازن يشعره شعره، ويطاول بقدره قدره؟!" [1]. والحقيقة أن عبارة ابن وكيع لا تنطوي على السخرية فقط، بل تلمح إلى تعصب النامي الذي زحزحه دخول المتنبي ضمن حضرة سيف الدولة عن مكانته كشاعر الأمير المقدم، كما تلمح إلى جسامة خطئه؛ لأنه ممن نافس المتنبي وطاوله، وممن اكتملت لديه الثقافة النقدية، فليس مرد الخطأ إلا إلى التعصب والذاتية التي أوقعته في خطأ فادح خلال تطبيقه للقاعدة النقدية على البيت.

ويتضح ذلك أكثر حين ينقل عنه تعليقه على بيت يلي بعد البيت السابق، وهو قول المتنبي [2]:

أنى يكونُ أبا البريةِ آدم وأبوك – والثقلان أنت – محمد

فقد علق النامي عليه يخاطب أبا الطيب [3]:

" فأين ذهبت، وفي أي ضلالة همت، من أي قَليب جهالة اغترفت؟

هذا النوع الذي أكثرت العجب به؛ هو الذي أكثر التعجب منك "

قال ابن وكيع : " **فلم يزد على سَبِّ أبي الطيب سَبّا من غير إيضاح العيب** في **قوله** "، ثم انبرى يوضح اختلالات البيت. فالذاتية حولت النقد إلى سب صرف، وهو ممارسة لا علاقة لها بالنشاط النقدي؛ إذ المطلوب هو إيضاح العيوب كما قال، وذلك يتطلب التحليل وإيراد الحجج، وهو المقصود بصفة الموضوعية، والمحقق لها، فلو كان مغرقا في الذاتية كما أشار بعض من ذكرنا سابقا من الباحثين، لكان تقبل وأكد مواقف النامي على الأقل مادام بصدد خصم مشترك، ولكنه كما هو واضح من نصوصه، فضل إنصاف المتنبي، بل ودحض تصورات النامي.

والواقع أن ما نراه مما يشبه التناقض بين موقفه خصما وبين هذا الإنصاف، وكذلك للتدقيق في تحليل خطابه النقدي وفحص متن (المنصف)، يدفع الباحث إلى محاولة إعادة النظر في محتويات كتابه كله، وتنظيم مادته في شكل جداول للحصول على إحصاءات تقرب فهمنا من الصحة، ولنبدأ بمحاولة تنظيم وزيع أحكامه على الأبيات حسب نوع الحكم من خلال الجدول التالي:

----

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 240.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 241. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 62/2.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 241.

أبيات (فارغة)	أبيات قصر فيها عن السابق	تساويه مع السابق	إنصافه وإعلان إجادته وأحقيته	اختلال البيت وفساده(لغة/ نحو/ معنى..)	ما احتذاه وفارق ما قصده السابق	المجموع (بالتقريب)
22	299	409	122	116	44	1012
%02.17	%29.54	%40.41	%12.05	%11.16	%04.34	

فإذا كان مجموع أحكامه وانتقاداته يصل نحو 1012، فإننا نستطيع توزيعها أوليا على عدة أحكام ليست متساوية ولا متجانسة في مضمو ا؛ لأن بعضها يرفض النص مبدئيا، والبعض الآخر يعترض على صياغته، بينما يقر في أحيان أخرى بتفوقه أو على الأقل مساواته مع السابق. ولننظر في جدول ثان يتضمن توزيع النسب المئوية لأحكام ابن وكيع التي أنصف فيها المتنبي، فهي تحسب له:

المساواة مع السابق	إنصافه وإعلان أحقيته بالمعنى	ما احتذاه وفارق ما قصد إليه السابق	المجموع
%40.41	%12.05	%04.34	%56.80

وإذا أخذنا بهذه الطريقة في قراءة وتوزيع أحكام ابن وكيع، فإنه يظهر دون شـك أقـرب إلى الناقد المنصف المحايد، بل إن نسبة 56.80% عالية قد تجعله يقترب إلى أنصار المتـنبي. ومتابعـة لنفس المنحى، فإن الجدول التالي يتضمن توزيع النسب المئوية لأحكام ابن وكيع التي آخذ فيها المتنبي فهي تحسب عليه:

أبيات (فارغة)	أبيات قصر فيها	أبيات مختلة فاسدة	المجموع
%02.17	%29.54	%11.46	%43.17

فقد ظهرت نسب مآخذه بالضرورة أقل من نسب ما أنصفه فيه.

لكن إذا علمنا أن المبدأ العام الذي اعتمده ابن وكيع في إعطاء الأحقية في المعنى للسابق في حالـة تساوي اللاحق مع السابق، فإن النسب المئوية الخاصة بالمآخذ سترتفع، وستتغير نظرتنا إلى مواقفه:

المجموع السابق للمآخذ	حالات التساوي	المجموع
%43.17	%40.41	%83.58

ومن هنا ندرك معنى التحامل في سلب الفضائل عن المتنبي، والذي لم يصرح به ابن وكيع، بل أدركه القدماء وعبروا عنه في تقييمهم لنقده، أو أنه أخفاه كما قال إحسان عباس ولم يصرح بـه. فعدم موضوعية فابن وكيع لا تظهر من خلال عبارته أو منهجه، بل من خلال النتائج التي اجتهد في إيصال القاريء إليها.

الفصل الثالث

تفسير النص وتأويله

- منشأ التفسير والتأويل في الخطاب النقدي حول شعر المتنبي:

- نسبية القراءة ومسوغات التأويل

- المستند العقلي

- المستند اللغوي

- المستند البلاغي

تفسير النص وتأويله

قد يكون موضوع تفسير النص وتأويله صلب الصراع الذي احتدم حول شعرية المتنبي، وشعرية أبي تمام قبله؛ لارتباطه القوي بالتعامل مع النص ومباشرته، وهو ما طالب به الشعراء أنفسهم، ودارت حوله حركة علمية من الشروح والتعليقات لم تتوقف إلى مطلع العصر الحديث. ولقد عادت المسألة في عصرنا تتحدى الدراسة الأدبية تحت ضغط المناهج الحديثة التي قامت في معظمها على التخفيف من تطبيق نتائج العلوم النفسية والاجتماعية والتاريخ على الأدب، ودعت إلى إعادة الاعتبار للدراسة النصية نفسها.

لقد أطْلع هذا التركيز على النص - كما في القرآن الكريم - عناية بفهمه أولا، ولم تطرح المسألة في نصوص كثيرة لأسباب سنعرض لها، وكأن النقد قد انتهى إلى الإقرار **بتباين النصوص** من حيث قرب أو بعد معانيها وظهور أو خفاء مقصد صاحبها، ومن هنا الحاجة مع مثل هذه النصوص إلى البحث والشرح والتفسير "ومثل من فضـل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء **أهلُ المعاني** والشعراءُ أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق الفلسفي في الكلام" [1]. فالشعراء مختلفون، والبعض منهم يميل " إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة " [2]. تقول سيزا قاسم: " ليس كل نص أهلا للترجمة أو التفسير أو الشرح؛ فلا يحرك أي نص ملغز أو ملتبس أو غامض الرغبة في فك طلاسمه

وتيسير فهمه، إذ لابد أولا من أن **تصبغ الثقافة النص بصبغة خاصة** حتى يصبح موضع هذا الاهتمام " [3]، وهذا يكشف عن نوع النصوص المؤهلة للشرح والتفسير، فهي نصوص أخذت موقعا خاصا في مساحة الثقافة العامة والأدبية الخاصة؛ نظرا لأهميتها أو لأثرها في مسارها.

----

(1) الآمدي: الموازنة، ص:10.

(2) الموازنة، ص: 11.

(3) سيزا قاسم: القاريء والنص، العلامة والدلالة، ا لمس الأعلى للثقافة، مصر 2002، ص: 34. وبعبارة غادامار فإن الوعي التأويلي " يقتني نشاطه ودوره في القدرة على الكشف عن الأمر الذي يستحق أن يرتقي به إلى صف السؤال "، فلسفة التأويل، ص: 103.

وربما كان من الصعب إدراك القصد الحقيقي لذلك الناقد لأبي تمام: "لم لا تقول ما يفهم؟! " [1]. غير أن ما يرشـ ـح منها على مستواها البسيط هو عدم قدرة المتلقي على فهم الشعر الجديد الذي أثار به أبو تمام وأضرابه حالة من عجب القراء والصدمة لذوقهم. ولقد اعترف آخرون بعجزهم عن فهم هذا المذهب الجديد، والوصول إلى معانيه. لكن ذلك لم ينته إلى إقصاء أبي تمام والحط منه، بل أكد قدرته وعظمة مساهمته؛ فـ بعد المقصد وخفاء المعنى ليس عيبا في حد ذاته، يعود إلى طبيعة الشعر ذاته، لبعدها التلميحي والإشاري، " ولو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب ألا يرى لأبي تمام بيت واحد؛ فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفَر من التعقيد حـ ظهما؛ وأفسد به لفظهما، ولذلك **كثر الاختلاف** في **معانيه**، وصار استخراجها بابا منفردا؛ ..وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه **غامض مستتر**، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر " [2]. فالمشكلة تعود إلى طبيعة الشعر نفسه، وإلى تركيبه الذي أخذ يتعقد من الداخل وليس من حيث الألفاظ، فقد غدت أقرب مأخذا من أي زمن آخر يستوي فيها الخاصة والعامة.. [3]، ويوضح القاضي الجرجاني هذه الحقيقة تطبيقيا على قول الأعشى [4]:

إذا كان هـ ادى الفتى في البلا..........د صدر القناةِ أطاع الأميـ ـرا

" فإن هذا البيت – كما تراه – سليم النظم من التعقيد، بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تشكل كل كلمة بانفرادها على أدنـ ى العامة، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر، فمن المحال عندي، والممتنع في رأيي، أن تصل إليه إلا من شاهد الأعشى بقوله، **فاستدل بشاهد الحال، وفحوى**

الخطاب، فإما أهل زماننا فلا أجيز أن يعرفوه إلا سماعا إذا اقتصر بم من الإنشاد على هذا البيت المفرد؛ فإن تقدموه أو تأخروا عنه بأبيات لم أبعد أن يستدل ببعض الكلام على بعض..".

فغموض مقصد الشاعر المحدث لا يعود إلى الألفاظ نفسها؛ لأ ا أسهل من تلك التي كونت لغة الشعر القديم، وبالتالي فهي أسهل وأقرب إلى المستوى اللغوي للجمهور الجديد، فصعوبة التلقي

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) الموازنة، ص:23، والعمدة، 133/1، والموشح للمرزباني، ص: 499.

(2) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 417.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 174.

(4) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 417. وبيت الأعشى ميمون بن قيس في ديوانه، دار بيروت، بيروت، 1980، ص: 87.

تعود إلى المعنى نفسه، الذي تكـّـون وفق سياق مغاير، يمتاز بتركيب ذهني جديد لا عهد للمتلقي ولا للشعر العربي به، بل قد يكون ما يبدو معقدا مجرد معنى بسيط لا بعد له ولا خفاء فيه، يقول غراهام هو: " يجب الانتباه إلى أن الأعمال التي تشعرنا بأ ا مرتبطة بمعان مجازية ليست تلك التي تتضمن الألغاز والأحاجي بشكل ظاهر للعيان " [1]. من هنا أهمية التفسير والشرح بل والتأويل، فكأن هذا النشاط الذهني والبحثي لا يتعلق بالمظاهر التي توهم بالغموض، وإنما يتعلق بتعميق البحث في دلالات النص المنتج.

منشأ التفسير والتأويل في الخطاب النقدي حول شعر المتنبي:

اتضح في الفصل السابق أن الحركة النقدية التي نشأت حول شعر المتنبي أخذت مسارات عدة؛ من أبرزها شروح الديوان وتفسيره والتعليق عليه، وقد أضيف هذا النمط من الشرح غير المألوف إلى مكتبة النقد الأدبي لما أثاره من مسائل نقدية، وما طبق من وسائل، بل وما قرر من نتائج.. فالكثير من نقاد المتنبي وهم شراح لشعره [2]، لم يؤلفوا عملا نقديا صرفا ولا شرحا خالصا، بل مصنفا يسير في الاتجاهين بمعنى أنه شرح نقدي، أو نقد يعتمد (منهج) الشرح والتفسير والتأويل، أو توضيح النص وبيان مشكلاته. وربما كان ما يبدو هنا من تداخل هو سبب ما أكده منير سلطان من أن اللغويين خدموا دراسة المتنبي أكثر من النقاد والبلاغيين، والنصوص في نظره "تشير إلى أن

الاهتمام بشعر المتنبي لم يكن فنيا بقدر ما كان لغويا، وهذا ابن جني أكبر شارح لشعر المتنبي - وهو رأس في اللغة - يـعد مؤشرا على دلالته " [3]، فالحقيقة أن الفصل بينهما صعب.

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) غراهام هو: مقالة في النقد، ص: 87.

(2) أو أن شراح المتنبي هم أنفسهم نقاده، أو السواد الأعظم من نقاده البارزين. ولنذكّر هنا بعبارة البرقوقي التي مرت في الفصل السابق بأن إطلاق مصطلح الشرح على هذه الكتب "ضرب من التسامح؛ لأن منهم من لم يضع شرحا بالمعنى المتعارف، أي أ م لم يضعوا شروحا تامة كاملة، وإنما تصدوا لشرح بعض مشكلات الأبيات. أو لنقد بعض الشراح فيما ذهبوا إليه من شرح وتفسير أو سرقات المتنبي"، شرح البرقوقي، 81/1.

(3) منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي (الكناية والتعريض)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002، ص: 243.

إن معنى توضيح النص هنا مغاير للشرح اللغوي؛ فالتفسير " الذي هو عمل اللغوي باستبدال كلمة بأخرى هو فهم ناقص؛ لذا فإن **توضيح النص شيء وراء النشاط المعجمي** الخاص بما نسميه الألفاظ المفردة " [1]، وكأن التفسير المحصور في شرح الألفاظ عمل يعود إلى اللغوي لا إلى الناقد، وهي مسألة حسمها النقاد سابقا، فإذا رفضوا تدخل اللغويين في عملهم، فإ م لن ينقلوا تحليلهم إلى مجرد توضيح معجمي.

فهذا الشرح إذن نشاط نقدي مغاير تماما للشرح اللغوي للمفردات، وإن كان هذا الأخير حاضرا في أعمال شراح كالعكبري والواحدي والبرقوقي، بل إنه مرتبط بالنقد والتقييم؛ لأن شرح المفردات يقوم على استدعاء دلالتها المعجمية فقط؛ أي أنه يربط الوحدات اللغوية بمعانيها أو مدلولا ا كما هي في المعجم، لكننا في وضع مغاير؛ إذ نتعامل مع خطاب نقدي **يقترح فهما لنص كامل**، وهي مسألة تتعلق بالمعنى [2]، والوظائف الأساسية لعناصر الشعر مرتبطة حتما بالمعنى والدلالة، ومن هنا انتماؤه إلى النقد الأدبي لا إلى الشرح اللغوي المعتاد.

وقد لاحظ ابن وكيع وهو يدرس بعض أبيات المتنبي أن " كلامه أخفى وأصعب " [3]؛ أي أن معانيه تتطلب جهدا أكبر لإدراكها، وليس ذلك مظهرا جزئيا بل هو ظاهرة مركوزة وثابتة في شعره، يقول ابن رشيق: " وكان أبو الطيب لقدرته واتساعه في المعاني كثيرا ما يخالف الشعراء ويغاير مذاهبهم" [4] فيسلك طرقا غير معبدة استجابة لرغبته في الاتساع وإظهار المقدرة.

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص: 158. وكان ابن قتيبة (276هـ) ميز بين كتابيه (تأويل مشكل القرآن) و (تفسير غريب القرآن)؛ فيحيل القاريء " على كتابه الأول، حين يرى أنه في موقف (تأويل) لا موقف (تفسير غريب) ". محمد حسين آل ياسين: الدراسات اللغوية عند العرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1/1980، ص: 116.

(2) فمعنى النص ليس هو معنى المفردات، " فالمعنى ينتج ..عن فعل تأويلي. والمعنى مكمل للفهم الذي ينتج عن التأويل ". ج. هيو. سلفرمان: نصيات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ولبنان، ط1/2002، ص:33. ويضيف: " المعنى يتأسس في قراءة النص " ص: 119.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 481. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 84/4.

(4) ابن رشيق: العمدة، 102/2.

ويبدو أن المتنبي نفسه قد ارتاح إلى عدم سهولة الوصول إلى مراميه، وارتاح أيضا للخصام الذي ينجر بسبب صعوبة الفهم والاختلاف في تأويل شعره، وقوله السائر أوضح ما يؤكد ذلك [1]:

أنام ملءَ جفوني عن شـواردها ويسهر الخلق جـراها ويختصـم

إن هذه الصعوبة أو (الغموض) تلبي حاجة نفسية متأصلة في المتنبي؛ إذ يتجسد تعاليه إضافة إلى ما ظهر على سلوكه، في شعره، وينعكس على آلية الإبداع، فيتحول إلى **نص سـامٍ، بعيد مرتفع**، وكأن الصورة التي ضمنها بيته الشعري السابق ترمز إلى هذا الوضع، حيث يقذف الشاعر بالكلمة، وينام مترفعا متحديا مقابل الكثيرين يسهرون ويختصمون حولها. فالصعوبة هنا **تـعالٍ** عن المستوى العادي، مثل أبي تمام الذي يرى من حوله لا يفهمون ما يقال؛ أي أ م أدنى أن يفهموه، وقد تكون شخصية أبي تمام الأدبية وصورته الأكثر فعلا والأبعد أثرا في تكوين المتنبي [2]، ثم إن الغمـوض أو صعوبة الفهم هي طبيعة الشعر الجيد؛ إذ يتصف بالتـمنع، ويتطلب الوصـول إليه - حـسب عبد القاهر الجرجاني- نشاطا وجهدا أكبر، حتى يمتاز الشعراء والنقاد كذلك [3].

----

(1) ديوان المتنبي: بشرح العكبري، 367/3، وبشرح البرقوقي، 84/4.

(2) لنلاحظ أن أكبر التهم بالسرقة الموجهة إلى المتنبي تعلقت بشعر أبي تمام، وعنوان كتاب ابن الدهان (المآخذ الكندية من المعاني الطائية)، وكان هو ينفي ذلك، بل ينفي معرفته بأبي تمام!، ينظر: الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 106 قال له المتنبي: من أبو تمام والبحتري؟ ما أعلم أني سمعت بذكرهما إلا من هذه الحاضرة، وفي

المنصف: قلت الشعر وما أعرف أبا تمام ص: 113، وفيه رد ابن وكيع عليه، ص: 114، كما ذكروا أ م عثروا عنده لما قتل على ديواني" أبي تمام والبحتري بخطه وعلى حواشي الأوراق علامة كل بيت أخذ معناه وسلخه "، الصبح المنبي للبديعي، ص: 186.

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: هـ.ريتـر، دار المسيرة، بيروت، ط1979/2، ص: 126وما بعدها. ويقول: " ولو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللطافة ويعد في وسائط العقود لا يحوجك إلى الفكر ولا يحرك حرصك على طلبه بمنع جانبه وببعض **الإدلال** عليك وإعطائك **الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد**، لكان "باقلّى حار" وبيت معنى هو عين القلادة وواسطة العقد واحدا، **ولَسَقط تفاضل** السامعين في الفهم والتصور والتبيين، وكان كل من روى الشعر عالما به وكل من حفظه –إذا كان يعرف اللغة على الجملة- ناقدا في تمييز جيده من رديئه" 131-132.

وحين وقف ابن وكيع عند قول المتنبي (1):

لَبِس الثلوج بها علي مسالكي فكأنها ببياضها سوداءُ

لاحظ أن الطريق إلى هذا المعنى خفي، فقد نبهه عليه - في نظره - ديك الجن في قوله:

مشيب، في العيون له بياض ولكن في القلوب له سواد

فهو من استخراج معنى من معنى احتذى عليه " وهذا من **فطنة الشاعر، ولا يفطن له إلا كل جيد النقد للشعر**".

وفطنة الشاعر وذكاؤه تتقابل مع قوة الناقد وتتحدى بصيرته وإدراكه، ولذا يلجأ إلى فطنته وقريحته هو كذلك (2)، وهذا الجهد الذي يبذله الناقد يهدف إلى معرفة القصد أو المعنى الحقيقي المراد، مستدلا بما يمكن أن يوفره النص لعضد قراءته، ويقول عن بيت آخر للمتنبي (3):

يَجِلّ عن التشبيه لا الكف لُجة ولا هو ضِرغام، ولا الرأي مِخْذَم

هو كلام غير مشروح شرحا شافيا، فنحن نعلم -كما يقول ابن وكيع - أن الممدوح يجل عن التشبيه، أما الباقي من العناصر فهي أدنى من الممدوح، لكن البيت يظل دون شرح، فالمتنبي "وكّلنا إلى معرفة قصده بالتأمل!" (4).

وقول ابن وكيع " **وَكّلنا** " يشير بوضوح إلى تعمد الشاعر هذا الفراغ، الذي لا يعتبر مقبولا، ولا يعد من الاختصار؛ لذا قيل:" البلاغة حذف الفضول، وليست طي المعاني" (5). فكأن الشاعر يريد الإبقاء على نشاط ذهن المتلقي لتأسيس أقصى صورة خيالية للممدوح، لا يحدها

الواقع، ولا عناصر التشبيه الذي أسسته الثقافة الشعرية. فالغموض أو "الإشكال" يسمح بإمكانيـة إنشـاء قراءة أخرى غير القراءة الظاهرة، فهذا مقبول، وقد لاحظ ابن وكيع استسـاغة التأويل في

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 479. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 18/1، وبشرح البرقوقي: 147/1. وبيت ديك الجن في ديوانه، تحقيق: أنطوان محسن القوال، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1994/2، ص: 62.

(2) المنصف، ص: 389.

(3) المنصف، ص: 445. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 84/4، وبشرح البرقوقي: 206/4. والمخذم: السيف القاطع.

(4) المنصف، ص: 445.

(5) المنصف، ص: 492.

بعض شعر المتنبي " لأنه ما أبان مقصده " [1].

من المؤكد إذن أن المتنبي لم يكن يقصد الدلالة المعجمية لألفاظ نصه، فلو كان الأمر كـذلك لانـتـفَت الصعوبة، وزال الخلاف، وبـطُل تحـديه وتعاليه، و لتحـددت كذلك الجهة المؤهلة لذلك التفسير الذي ضبطت مدونته وآلياته قبل المتنبي، ولكن المقصود، كما سبق في كلمة مصطفى ناصف، " شيء وراء النشاط المعجمي "؛ أي عمل يقصد إلى المعنى المستخلص من تركيب كامل وليس دلالة الوحدات المفردة. وهو المقصود بمصطلح" الشرح" و"التفسير" بل و"التأويل".

ويبدو أن المتنبي كان يـمعن في توسيع وترسيخ تلك الهالة، فقد ذكروا أنه كان يقول لمن يسأله عن معنى أحد أبياته " لو كان صديقنا أبو الفتح حاضرا لفسره " [2] يقصد ابن جني، وقال عنه أيضا عبارته الشهيرة: "ابن جني أعلم بشعري مني" [3]، ولكنه في الوقت نفسه ينبه على أن الشرح ليس توضيحا لمعاني المفردات، فهي لغة محدثين لا غريب ولا نادر فيها، وإنما إدراك المعنى الذي قال عنه ابن وكيع –كما سبق- بأنه أخفى وأصعب.

وهكذا تم الإقرار، والاتفاق، على وجود " **مشـكِل** " يتعلق باستنباط المعنى أو القصد؛ ولذا ترجم معنى الصعوبة والخفاء في شعر المتنبي **بالمشكِل** [4]، وقد سمى أبو القاسم الأصفهاني مساهمته حول شعر المتنبي: "الواضح في شرح مشكلات شعر المتنبي"، ولتأكيد قصده صرح في مقدمته أنه قَـصد - بعد اطلاعه على شرح ابن جني - إلى المساهمة في: "**تفسير مشكلاته**" [5]؛ إذ كان له تحفظات كثيرة على شرح ابن جني وعلى تأويلاته. إن هذا التأكيد على خفاء المعنى وصعوبة إدراكه

هو مبرر كثرة شروح ديوانه وتنوعها، فالإمكانيات التي يفتحها ويتيحها النص كثيرة، مما يؤسس نشاطا وحيوية في قراءة النص، ويؤدي في الوقت نفسه إلى خلاف وتباين في الرأي والحكم.

- -

(1) المنصف، ص: 492 و426.

(2) شرح البرقوقي، 9/1.

(3) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، 89/12 و102، والبرقوقي، 83/1.

(4) لنلاحظ أن مصطلح "المشكِل" وثيق الصلة بعلوم الدين؛ بالتأويل في علوم القرآن، وبالاجتـهاد في أصـول الفقه، كما أ م يربطونه غالبا بمذهب أبي تمام، إمعانا في تأكيد تبعية المتنبي له، وسرقته منه.

(5) أبو القاسم الأصفهاني: الواضح في مشكلات شعر المتنبي، ص: 6.

كان من الطبيعي إذن أن تظهر الحاجة إلى فهم النص في نفس الوقت - أو قبله- الذي انبثق فيه الاتجاه إلى الحكم [1]؛ لأن الأحكام انبنت على **"فهم" معّيـن**، وهذا الفهم هو في الأصل دلالة مقترحة، تستند إلى آليات فتتكون منها وجهة نظر تتحول إلى موقف. ذلك أن طبيعة النص الذي وصف بأنه مشكِـل، تمنع وجود فهم ائي؛ أي فهم مطلق الصحة ويقبل الإجماع، ومتى انعدم الإجماع، فإن الأمر عندئذ يتعلق بتفسير أو تأويل أو قراءة، ومن هنا الطبيعة الاجتهادية له، التي لقيت رفضا في النقاش الفكري القديم خاصة لدى المتأخرين أو المذهبيين، بوصفه آلية مشتتة للوحدة ومتنافية مع الإجماع.

فالتأويل إذن هو بيت القصيد في هذا النشاط النقدي الذي استهدف نصا مشكِلا، وليست الخصومة بذا المعنى إلا اختلافا في الفهم و" **القراءة** "، تستتبع بالضرورة، ووفق التشريع النقدي للموازنات والمفاضلات، أحكاما يتأسس وفقها التعامل مع الشاعر نفسه، ومع تراثه.

من هنا تبرز أهمية تقييم التفسير نفسه " **فالنص هو طائفة من الإمكانيات**، وقد يحسـن أن نرجح بعض هذه الإمكانيات على بعض من أجل أن نبين مدى قربا أو بعدها عن السياق الكلي للنص، لكن **معنى الخصومة أو المناوأة** قد يحملنا على الظن خطأ بأن تفسيرنا هو التفسير الوحيد المقبول، وأن تفاسير الآخرين مردودة؛ أي أن نزعم لأنفسنا أن النص ملك أيدينا وعقولنا وليس ملكا للآخرين أيضا " [2].

وملكية النص هنا تعني احتمال أن يقوم الناقد بتحريف سلطته على النص؛ فبدل أن يكون المقصود في العمل النقدي حرية القراءة والتأويل، يتحول إلى **احتكار التفسير والفهم**، ومن ثم احتكار القراءة. ويروي ابن رشيق أن المتنبي لقي الصنوبري (حبيب الأصغر كما سموه لجودة شعره)

----

(1) يقول غراهام هو: " التفسير أكثر وظائف النقد إلحاحا وتكرارا. فقبل أن نستطيع الحكم على الأدب أو التروي في صلته بالفعاليات الإنسانية الأخرى، يجب فهمه فهما صائبا. وقد كان التفسير أو الإيضاح أو الشرح (بحسب أي تعبير دارج) يشكّل في كل العصور قسما كبيرا من الفعالية النقدية). مقالة في النقد، ص: 83.

(2) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص: 170. يقول غادامار: " الانفتاح على رأي الآخر أو النص معناه أننا نربط هذا الرأي بجملة آرائه المسبقة أو عكسه. بتعبير آخر، تؤسس الآراء نوعا من الإمكانيات المتنوعة المتقلبة، لكن في صلب هذه الآراء - أي الأمر الذي ينتظره القاريء ويجده معقولا - لا شيء ممكن " فلسفة التأويل، ص: 116.

فسأله هازئا: أنت صاحب بغادين؟ يريد قصيدته:

شربنا في بغادين   على تلك الميادين

لما فيها من الخلاعة والمجون، فقال له الصنوبري: أنت صاحب الطرطبة؟ يريد قصيدته:

ما أنصف القوم ضبه   وأمه الطرطبه

لما فيها من الركاكة، " **ولكل كلام وجه وتأويل**، ومن التمس عيبا وجده" [1]، فكل تكوين لغوي، وهو يقصد الأدبي منه خاصة، يستطيع أن يتسع لقراءات عديدة. ولنقرأ تأويلا مغايرا لناقد آخر يقيم قراءة ابن وكيع نفسه، فقد كتب إسماعيل بن أحمد التجيبي عند إيراده أبيات المتنبي [2]:

أعيدوا صباحي فهو عند الكواعب   وردوا رقادي فهو لحظ الحبائب

فإن نهاري ليلةٌ مدلهمة   على مقلة من فقدكم في غياهب

بعيدةُ ما بين الجفون كأنما   عقدتم أعالي كلّ جفن بحاجب

قال [3]: " فجاء به مليحا فأغرب إغرابا حسنا غير أن ابن وكيع عابه عليه وقال: هذا تكلف وتعسف ويدل على شعر حواجبه أنه طويل يمكن فيه العقد. قال: وكان يجب عليه أن يذكر أن لشعر جفن عينيه من أسفل ما يرتبط به حتى يتقبح وقال: ألا قال كما قلت وأنشد لنفسه:

لما جفا النوم جفن عيني   فخالفت عادةَ العيون

لمست منها الجفون شكا   قلت عساها بلا جفون

---

(1) العمدة، 102/1. وذكر وجها آخر للقصة. والصنوبري أبو بكر أحمد بن محمد الحلبي (ت 334هـ)، أحد ا يدين، اتصل بسيف الدولة ومات بدمشق. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، 437/2. وبيته المذكور مثبت في ديوانه، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1970، ص: 489 (التكملة)، أما بيت المتنبي فشهير، ومذكور في أسباب مقتله كثيرا، للقرابة بين قاتله فاتك ومهجوه ضبة، وهو في ديوانه بشرح العكبري: 204/1، وبشرح البرقوقي: 330/1.

(2) إسماعيل بن أحمد التجيبي: المختار من شعر بشار، تحقيق: محمد بدر الدين العلوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر (د.ت)، ص: 23-24..وأبيات المتنبي في ديوانه بشرح العكبري، 147/1، وبشرح البرقوقي، 274/1.

(3) المختار من شعر بشار، ص: 24. كلام ابن وكيع غير وارد في نص كتابه المنصف المطبوع.

قال إسماعيل بن أحمد: وعندي أن **تعسّف ابن وكيع لهذا التأويل** أبشع وتكلّفه إياه أشنع ولا عيب على المتنبي في بيته عندي ولا يلزمه ما قاله ابن وكيع؛ لأنه قال هذا على التشبيه ا ازي والتوسعة المباحة للشعر لا أنه أخبر عن العقد الحقيقي وأ م فعلوا ذلك بعينه.."، ويذكر هذا بعبارة القاضي الجرجاني وهو يراجع خصوم المتنبي متمثلا بالأخطاء التي عدت على أبي نواس بأن " **باب التأويل يتسع**، ومذاهب الاحتيال في النحو لا تضيق " [1].

نسبية القراءة ومسـوّغات التأويل:

رغم دوافع الخصومة والتحاسد التي حركت ابن وكيع، فإنه يضمن خطابه النقدي ما يشير إلى إمكانية تعدد التفسير أو القراءة للنص الواحد، فمساهمته في تفسير النص، وتحفظه على تفسير أنصار المتنبي تدفعه إلى هذا الموقف؛ ولذا يبدأ برفض (احتكار القراءة) والفهم أو التأويل. ولقد كان الخطاب النقدي - عموما وعلى الأخص لأنصار المتنبي- يحاول الربط بين المعنى والمبدع، فإذا كان المبدع قد أنتج المعنى بصورة واعية فإنه بالضرورة أدرى وأعلم من غيره بقصده، فيتحول الشاعر مرجعا في فهم النص وإدراك أو تحديد دلالته، **فتكون الذات المبدعة مالكة للنص ومالكة لمعناه أيضا**، فيكون تفسيره هو الأقوى والأصح [2]، ولذا قيل: إن الشعر يعرفه من دفـع إلى مضايقه [3] فالناقد هنا - أو الشاعر نفسه- يحاول أن يجعل من مقصد الشاعر مرجعا تقاس عليه الفُهوم

والتفسيرات والقراءات، ونقل الرأي و(النص) المفسـر عن المبدع نفسه، يأخذ نفس القيمة التي يأخذها النص الشرعي في قضايا الدين والفتوى وما إليها، فالنصيـة هنا تدخل ضد العقل، وإلغاء للتأويل وإبطال للتفسير والاجتهاد.

---

(1) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 62.

(2) قد تكون لفكرة الإسناد في الحديث النبوي، وللرواية وضغطها في نقل اللغة عند المحافظين، أثـر في هـذا التوجه. وينبغي أن نتذكر أن الثقافة العربية الإسلامية شديد الارتباط بالنص والنقل، كما أن التشريع النقـدي الذي آمن بنفاذ المعاني وأبطل الإبداع في القرن الرابع هو نفسه الذي يبطل هنا الاجتهاد في الفهم.

(3) تنسب للبحتري ردا على من خطّأه بناء على رأي ثعلب، وأسندت في المجلس نفسه إلى جرير يرد بها علـى أبي عبيدة، العمدة لابن رشيق، 104/2. وهي في الكشف عن مساويء المتنبي للـصاحب بـن عبـاد، ص: 244.

وإذا تعلق الأمر بالمتنبي، فإن التفسير المنسوب إليه سيكون في صورة نص تحكيمي وترجيحي، والناقد سينحرف عن التأمل والبحث لينافس غيره في الحصول على هذا (النص)، وقد أحس النقاد بذلك، فأبو القاسم الأصفهاني يعلق على طريقة تفسير ابن جني لشعر المتنبي بقوله [1]: " لأبي الفتح ثلاث علل اتخذها قواعد في شعر المتنبي إذا ضاق به الأمر: إحداها أنه يحيل بالمعنى على الفسر الكبير، والثانية أن يقول بهذا أجابني المتنبي عند الاجتماع، والثالثة أن يقرن بالبيت مسألة في النحو يستهلك البيت واللفظ والمعنى "، ولنقرأ أيضا ما رواه ياقوت الحموي، قال [2]: " قرأت في كتاب ابن فُـرجة المسمى بالفتح على أبي الفتح قول المتنبي:

فدع عنك تشبيهي بمـا وكأنـما فما أحد فَوقِـي وما أحد مثلي

وقال فيه: ما لم يرضه ابن فرجة، ونسبه إلى أنه سأل عنه أبا الطيب فأجاب بهذا الجواب..قال ابن فرجة: وأنا أحلف بالله العلي، إن كان أبو الطيب قَط سئل عن هذا البيت، فأجاب هذا الجـواب، الذي حكاه ابن جني، وإن كان إلاّ متزايدا مبطلا فيما يدعيه - عفا الله عنه وغفر له- فالجهل والإقرار به أحسن من هذا ". لكن الأمر لا يتعلق بإعلان العجز أو الجهل؛ لأنه بالطبع أهون من الكذب، إنما يتعلق بعقلية إسناد التفسير إلى الذات المبدعة، انطلاقا من قيمته في النقاش.

فهذا النص يبين الخلفية التي أسست لتقديم و(إجلال) تفسير الشاعر نفسه، فهي، من جانب، شاهد على مشروعية قراءة ما وصحتها، كما أنها، من جانب آخر، إلغاء ورفض لقراءات

أخرى.... ولدينا حادثة أدق في الدلالة على إبطال نقل تفسير الشاعر للقراءة الاجتهادية عاشها ابن وكيع نفسه؛ إذ يروي عند دراسته لقول المتنبي [3]:

أرسـلْـتها مملـوءةً كـرمـا   فـرددتها مملـوءة حـمدا
جـاءتك تطْـفَح وهي فارغـة   مـثْنى بـه، وتـظُـنها فردا

---

(1) أبو القاسم الأصفهاني: الواضح في مشكلات المتنبي، ص: 36 و يضيف أن قاعدته : " إذا أعياه معنى البيت أن يسنده إلى المتنبي أو يقول: هذا حصلته عليه، أو يقول: بذا أجابني وقت الاجتماع معه، والغريق يتعلق بمـا يرى "، ص: 78.

(2) ياقوت الحموي: معجم الأدباء، 30/3 و32، وابن فُرجة هو نفسه ابن فُـورجـة. والبيت في الـديوان بشرح العكبري، 161/3، وبشرح البرقوقي: أمط عنك تشبيهي بما وكأنه، 281/3.

(3) المنصف، ص: 159. والبيتان في ديوانه بشرح العكبري، 325/1، وبشرح البرقوقي، 49/1.

قال: " قد رأيت بعض أهل الأدب تـقَولَ علينا وهو أبو القاسم علي بن حمزة البصري بأن قال: **لأبي الطيب معان لا يفسرها غيره،** فسألناه عنها فكان هذا منها. وسألناه عن معنى ذلك: أي شيء **أراد**؟ فقال: جاءه جـام حلْواءَ ففـرغه وكتب هذه الأبيات فصار فارغا من الحلواء، مملوءا من الحمد فهو فارغ طافح؛ يـظن فردا وهو بالحمد مثنى. فقلت له: **الشعر على مقصد قائله؛** وأبيات المعاني كلها تجري هذا المجرى فسكت ". فقد فطن ابن وكيع إلى هذا المسلك وكان جوابه أشبه بالسخرية، فقد انتهى المعنى إذا كان هو ما أراده الشاعر فحسب.

نجد في خطابه النقدي إذن أنه فَصل بين الشاعر ومقصده، وبين ما يراه الناقد من خلال النص [1]؛ ولذلك تقَـبل أن يقدم تفسيرا ثم يعقّب: " وإن لم يكن مقصده ما فسرنا" [2]. فالناقد غير ملزم بتصور الشاعر وقصده؛ لأن هذا التصور سيكون بعد انفصال النص عن صاحبه مجرد إمكانية من الإمكانيات الكثيرة أو قراءة من القراءات؛ إذ يبقى النص هو وحده الشاهد والدليل إلى المعنى الذي هو ملك لكل قاريء؛ لأن قصده – أو المعنى – جزء من النص ومن عناصره يدخل ضمن تقييم الناقد.

من المؤكد بالنسبة إلى ابن وكيع أن الناقد يتطلع إلى المعنى الذي قصده الشاعر، ومعروف أن المتنبي قد يخفي معناه أحيانا، فهو يوكلنا "إلى معرفة قصده بالتأمل" [3]. وربما كانت المسألة هنا متعلقة أيضا بالموضوعية وبالتمـاس وجوه الدلالة الحقيقية لا المفترضة في النص؛ إذ يحاول ابن وكيع

أن يتعامل مع النص انطلاقا من أوجه أو إمكانات واحتمالات متعددة. فيقول مثلا لدى وقوفه عند قول المتنبي (4):

ولو لم أخــف غيــر أعدائه عليــه لَــبشــرتــه بالخــــلود
رمى حــلَبا بنواصي الخيول وسمر يــرقْن دمــا في الصعيــد

----

(1) Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, Traduit par: Myriem Bouzaher, Ed: Grasset&Pascal, 1994, P:31. وغراهام هو: مقالة في النقد: ص: 83

(2) المنصف، ص: 507.

(3) المنصف، ص: 445.

(4) المنصف، ص: 251. والبيتان في ديوانه بشرح العكبري، 343/1، وبشرح البرقوقي، 63/2.

"فإن كان مراده أن الرماح تريق الدم فيما سمي صعيدا خاصة فهي كذلك تريق الدم في أصناف الأرضين غير الصعيد. وإن كان عبر عن الصعيد بالأرض أي أرض كانت فما أفاد فائدة؛ لأن الدم إذا أريق ما يقع إلا على الأرض". وإذا تغاضينا عما يلمح من تحامل، فإنه من السهل نسبة القراءتين إلى ابن وكيع، فهو الذي يوجه مكونات النص إلى السياق والمدلول الذي يشاء، ولكنه يحاول محاصرة إمكانيات واحتمالات القراءة انطلاقا من صورة سقوط الدم على الصعيد، والإشكال في البيت لا يتعلق إلا بلفظة الصعيد التي أسس كل القراءة انطلاقا منها، وقيم النص على أساس ذلك.

وربما حاول الباحث فهم ابن وكيع بشكل أفضل؛ لأن معنى اعتراضه يدور في الأصل حول الاختيار نفسه وعلاقة الكلمة ودورها داخل السياق ووظيفتها في الصورة، فالمشكلة ليست فقط في كلمة (الصعيد)بعينها بل تتعلق بمفهوم الأرض نفسه أيا كانت الكلمة التي جسدته؛ فقد أوضح في تحليله أن سقوط الدم على الأرض غير دال على إضافة مهمة؛ لأن تخصيص أرض لسقوطه محال، وتعميم الدلالة إلى أي أرض غير مجد، وبالتالي فإن المطلوب بحث بديل مفهومي آخر يثري الصورة وينسجم مع السياق؛ أي نقل سقوط الدم إلى شيء آخر.

وليس ذلك مجرد تحامل - رغم أنه ينتهي إلى نتيجة ضد الشاعر غالبا، ورغم أنه أقصى قراءات أخرى ممكنة - لأنه يأخذ أحيانا صورة ناقد يبحث عن أوفق قراءة، فقول المتنبي مثلا (1):

وإن الذي حــابى جــدِيلَةَ طَــيء بــهِ الله يعــطي مــن يشاء ويمنــع

" يحوج إلى تفسير؛ فمعناه: حاباها من الحِـباء بمعنى حباها. والحِـباء العطية وللبيت معنيان: أحدهما أن تكون الهاء في (به) راجعة إلى (حابى) وخـبر عن الممدوح بأنه يعطي من يشاء ويمنع. وهذا مدح أرفع أبا الطيب أن يقصده لأن كل واحد له مـلْك أو مـلْك فهو **مخَـيّر بمن يعطيه ويمنعه ممن** شاء. **والمعنى الآخر، الذي أراه مراده،** أن يكون: أن الله يعطي به من يشاء ويمنع؛ أي قد جعلها الله سببا للعطاء والمنع". فالنص يقبل القراءتين، أن يكون هو المعطي لمن يشاء ويمنع، وليس هذا بمدح؛ لأ ا صفة عادية يشترك فيها كل من له إرادة، أو أن يكون الله جعله سببا يعطي به للناس فتكون قبيلته جديلة هي السبب.

----

(1) المنصف، ص: 178. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 239/2، وبشرح البرقوقي، 347/2.

وفي هذا النص ما يشير إلى إنصافه في القراءة وتصور إمكانية بناء تفسير إيجابي لنصه، وسيصرح بالتقييم موضوعيا عند تفسير قول المتنبي [1]:

أحب التي في البدر منها مشـابِه وأشكو إلى مـن لا يـصاب له شكل

" جاء في هذا البيت بما **يـشكِل**؛ وخبـر بحبه من يشبه البدر، وخبر عن شكوى إلى من لا شكل له. فإن كان يشكو حاله إلى الممدوح فحسن! وإن كان يشكو محبوبته إلى ممدوحه فقد أساء وابتذله". وهذا النص مؤشر على براعة ابن وكيع في تقصي المعنى، وعلى نحو من إنصاف الشاعر أيضا بتقييم أوجه البيت؛ لأن شكوى الحال للمدوح هو معنى يزيد في رفعته ولا ينتقص منه، بينما يتضمن شكوى المحبوبة إليه انتقاصا من قدره وإهانة له.

إن هذا الاجتهاد لبحث أوجه الفهم يذكّر بعبارة حازم القرطاجني في التماس وجوه مقبولة لمقاصد الشعراء من سياقا م: " كلما أمكن حمل كلام هذه الحلبة ا لية من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال لأ م من ثبت ثقوب أذها م وذكاء أفكارهم واستبحارهم في علوم اللسان.. فإ م قلّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، **فليسوا يقولون شيئا إلا وله وجه، ولذلك** يجب **تأويل كلامهم** على الصحة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه " [2]، وقد لا تبدو لنا نزعة التسليم المطلق في عبارة حازم مرضية خاصة إذا تعلق الأمر بسياق خصومة، لكنها تنسجم تماما مع موقف ابن وكيع أمام هذا البيت، فضلا عن أ ا تعبر بشكل

كامل عن نظريات القراءة في النقد الحديث. وابن وكيع نفسه يرى أن **"من انساغ له التأويل أرجح كلاما ممن ضاق عليه وجه الخروج مما عيب عليه** " [3]؛ أي أن اتسـاع النص لإمكانية للتأويل أفضل، فالتأويل المقبول مشروط بما يوفره الشاعر في سياقه من قرائن مهما كان نوعها تسند الناقد في بحثه عن وجه مقبول.

----

(1) المنصف، ص: 218. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 183/3، وبشرح البرقوقي، 300/3.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972، 144.

(3) المنصف، ص: 135.

التفسير إذن هو محاولة وإمكانية من إمكانيات متعددة، ومنه فهو **قراءة نسبية** قد لا تكون موافقة لقصد الشاعر، رغم ابنائها على مسوغات مستنبطة من النص، وربما كان هذا هو قصد ابن وكيع حين علّق على قول المتنبي [1]:

فأنـفَدْتَ مِن عيشِـهن البقـاءَ وأبقيت مـما مـلَكْن النـفُودا

بأنـه " يشبه كلام أهل التصوف؛ ومعناه - والله أعلم- أنك أنفدت بنفاد نفوس العدا، وأبقيت نفاد ما تملكه. النفود والنفاد عـدم لا يعبر عنه بنافٍ. هذا كلام غير محصل، ولفظ لا يعقل !". فهو يشير إلى نسبية تأويله بالتقريب بين النص وكلام أهل التصوف الرمزي الإشاري، وبإعلانه عدم اليقين بعبارة (والله أعلم).

مسوغات التأويل:

لم يقبل ابن وكيع إذن بمبدأ تغاير القراءات على عـلاّته، والواقع أن صرامة المعيار العقلـي في تفتيت المعنى وإخضاع احتمالات التفسير له، جعل التأويل نوعين؛ مقبول وغير مقبـول، وعلـى أساسه تحاكم القراءة والفهم.

فهو يقول في تعليقه على قول المتنبي [2]:

ومتى يؤدي شرح حالِـك ناطـق حـفِظَ القليلَ النـزر مـما ضيـعا

" هذا **محال من الكلام**. إن المحفوظ ليس من المضيع في شيء، **والتـأوّل له ضعيف**، وهو أن يريد حفظ القليل من جنس الكثير مضيع". ومفهوم **(الكلام المحال)** مرتبط بالقبول العقلي؛ أي بتقـويم

التفسير استنادا إلى محاكمة عقلية، لذا يكون التأويل غير مستساغ. بل إنه تعـمل وتحميل للنص ما هو غير ممكن فيه؛ أي أنه يمكن تقييم الفهم أو التأويل نفسه على أساس أنه قراءة محتملة، وانطلاقـا من مقبوليته أو عدم مقبوليته عقلا. فالمحال هو ما لا يمكن تأويله، أو له تأويل غير مستساغ.

- -

(1) المنصف، ص: 498. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 371/1، وبشرح البرقوقي، 89/2.وفيهما: فأنفدت، بالدال المهملة.

(2) المنصف، ص: 460. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 267/2، وبشرح البرقوقي، 10/3.

ولذا ينتقد مثل هذا الفهم غير المؤسس، ويعتبره غير مقبول، فنقرأ لـه [1]: " وقـد تكلّـف المفسرون مشقة في تفسير غير مفيد ولا سديد" أو [2]:" فسر هذا بعض المتكلفين.. وهذا تفسير غير واضح ومعنى غير لائح..".

فليس كل تفسير مقبولاً؛ ذلك أن القراءة مرتبطة بمسوغات مستمدة من سياق النص نفـسه، وهو وحده، من داخل مستوياته التكوينيـة المختلفة، يسمح بتأسيس هذا الفهم أو هذه القراءة، بل إن هذه المسوغات هي فرصة للشاعر نفسه من أجل تبريـر سياقه. فقد قرأ ابن وكيع مـثلا قـول المتنبي [3]:

عـلّ الأمير يرى ذُلّـي فيشفع لي إلى التي تركتني في الهوى مـثلا

هذا من أقبح معنى، لأنه يريد من الأمير أن يكون قَـوادا عليه معها! فإن عارضنا معارض فقال: ما أخذ هذا إلا من أبي نواس في قوله:

سأشكو إلى الفضل بن يحيى بن خالد هواكِ لعل الفضل يجمع بيننا

وقال: الجمع بينهما قيادة. قيل له: التأويل له في الجمع أسوغ منه في الشفاعة؛ لأن الجمـع بينـهما يكون بصلاته التي تغنيه وترغبها فيه، فيصل إليها نكاحا لا سفاحا، والدليل على صحة هذا المقصد قوله [أبو نواس]:

فيا فضلُ بادر صبوتي بغـبارها فلا خير في حب المحب إذا دنا

والشفاعة **تضّيق عليه وجه الخروج من قبح المقصد.** وأبو نواس أصح معنى، وإن اتفقا باستغاثتهما بمن مدحاه على هواهما. **ومن انساغ له التأويل أرجح كلاما ممن ضاق عليه وجه الخروج مما عيب عليه** " [(4)].

- -

(1) المنصف، ص: 93.

(2) المنصف، ص: 93-94.

(3) المنصف، ص: 135-136. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 165/3، وبشرح البرقوقي:284/3، أما بيت أبي نواس الأول فهو في ديوانه، دار بيروت، بيروت، 1978، ص: 652، أما الثاني فخلا منه ديوانه. والفكرة برمتها وأبيات أبي نواس كذلك في: الرسالة الموضحة للحاتمي، ص: 110. وأورد الحاتمي قول المتـنبي هنا: "فاحتذيت معنى ومعنيين وثلاثة لأبي نواس، وهو إمام المحدثين، فكان ماذا؟".

(4) المنصف، ص: 135-136.

فكأن الناقد يبحث عن مخرج، أو عن قراءة إيجابية، وربما وجد في شعره مثل هذا الذي يمتنـع معه وجه للتأويل الإيجابي؛ كقوله أيضا [(1)]:

لو لم تكن مِن ذا الورى اللذْ منك هـو   عقِـمت بمولدِ نسلها حـواءُ

فقد عد ابن وكيع هذا تجاوزا، لوجود الأنبياء والأشراف والصالحين، فقد "ضيق أبو الطيب التـأول له بذكر حواء فلم يدع للمتأول مساغا". فالذهاب إلى القراءة الإيجابية تمنعه قرينة في الـنص الأول هي (الشفاعة)؛ لأ ا تدل على تشفيع الأمير لدى الحبيبة، لكن كلمة (الجمع) تسمح ا؛ لأن الجمع وجه من أوجه الكرم والرعاية، وفي البيت الثاني يمنع الإطلاق المتضمن في كلمة (حواء) من افتراض تخصيص لنوع واحد من البشر، فكأن القاريء سيتجه ضرورة إلى معنى واحد.

لكن التأويل الذي يخلو من مسوغ أو مستند يفرغ مساهمة الناقد من أساسها العلمي، ويجعلها ضربا من التنجيم وإخراج الضمير، وكأ ا مجرد انطباع خال من الجهد الذي هو في الأصل تحليـل وتبرير علمي للقراءة، يمكّن من الإقناع .وتفسير بيت المتنبي التالي يدخل في نظر ابن وكيع في هـذا الباب [(2)]:

شمس ضحاها، هلالُ ليلتها   در تقَـاصيرها زبرجدهـ ـا

هذا البيت، في فساد الأقسام، وضعف النظام؛ أشبه ببيت أبي تمام في قوله:

خـلُق كالـمدام أو كرضاب الـ ـ ـ ـمِسك أو كالعبير أو كالـملاب

والناس يرتفعون من الدون إلى الأعلى، وهذا يرتفع من الأعلى إلى الدون؛ جعل خلقه كالمـدام أو كالمسك؛ والمسك أطيب من المدام والعبير و الملاب. وقد ذكر أبو بكر الصولي أن بيت أبي تمام لـه مخرج من ذلك قال: المعنى كالمدام، فإن قال قائل: قد أفرطت، قال: فكالعبير أو الملاب. قال أبـو محمد: **وهذا تفسير لا يدل عليه ظاهر الكلام، ومفسره يدخل** في **جملة مخرجي الضمير**. قال أبـو بكر: ومن ذلك أنه أراد تقديم المسك في النية وإن أخره في اللفظ، لاستواء القافية. ومنها أن يحمـل ذلك على قوله تعالى: ((مِن بعدِ وصِية يوصِيـ بِـها أو دين)) فالدين قبل الوصية. وعلى ذلك جميع

- -

(1) المنصف، ص: 487. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 155/1.

(2) المنصف، ص: 100-101. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 306/1، وبشرح البرقوقي: 30/2. وبيت أبي تمام في ديوانه شرح: إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، ط1981/1، ص: 646.

كلام العرب. فالجواب الأول: قد عـرفتك **أنه بقول المنجمين، المخرجي الضمير أشبه منه بقول المفسرين**".

لكن خطاب ابن وكيع لا يتأسس على رفض القراءة، إنما يرتبط النقد في ذهنه وتصوره، كمـا سبق في الفصل السابق، بالنقاش والاحتجاج بالأدلة، فيكون التفسير أو التأويل هو صلب العمليـة النقدية كلها، وعنه يتفرع تقييم العناصر الفنية، وهو هنا يتصور أن **ظاهر الكلام** هو مرجع أساسي في تقييم التفسير، انطلاقا من مدى قربه أو بعده عنه. فقد لا يكون التفسير منطقيا، أو مقبولا بسبب الاعتبارات العقلية، أو اللغوية، أو البلاغية أو غير ذلك مما يستند إليه فيه، فهو "تفـسير مظلـم لا يحصل له معنى يفهم" [(1)].

لكن القرب أو البعد من ظاهر الكلام نفسه مفهوم غير محدد تماما؛ لأن هذا الظاهر هو نفـسه السياق الذي أسس الاختلاف في التفسير، والتباين في وجهات النظر. ورغم ذلك يمكن تقصي أهم المستندات التي اعتمدت في تطبيقات ابن وكيع على شعر المتنبي. وسنقف عند ثلاثة منها:

- المستند العقلي.
- المستند اللغوي.
- المستند البلاغي.

(1) المنصف، ص: 578.

- المستند العقلي:

مما سبق نستنتج أن المسوغات العقلية تلعب دورا أساسيا فيما يقترح من تفسير وتأويل (أو قراءة) في نظر ابن وكيع، وقد يجد هذا المنحى أصلا في تشريعات ابن طباطبا وقدامة، فالشعر عند ابن طباطبا ينبغي أن يكون " موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا" [1]، ويبدو أن العقل عمود منهجه، يقول: " وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص " [2]....كما كرس قدامة [3] فصولا للمعاني انبنت كثيرا على المستند العقلي. ولربما كان الأصل كله في عقلانية القرن الرابع كله التي تأسست على التراث العام العربي الذي احتلت الأرسطية فيه منذ القرن الثاني موقعا مهما، " ومن التزاوج بين هذين اللونين من المعارف تأسس النقد النظري في تراثنا النقدي، وتحرك على أساس عقلاني، يتجاوز الأساس النقلي الذي يلوذ بمجرد ثقة القاريء أو تعاطفه، إلى أساس جديد يعتمد على التأصيل، ويلوذ بالتعليل والتحليل والتفسير، كي يصل إلى الإقناع لا التعاطف " [4].

ولذا كثر تأكيده على التقييم العقلي واعتباره مستندا أساسيا في التفسير. وكمثال على ذلك فإن العقل - في نظره - لا يتقبل تأويلا ملائما لقول المتنبي مادحا [5]:

سفك الدماءَ بجوده لا بأسِه   كَرما لأن الطير بعض عِيالِه

وهو يبدأ بتحديد معناه إجمالا: " أخبر أن سفكه للدماء للجود لا للبأس"، وهذا غير سليم عقـلا؛ لأن الشاعر:

- "نفى من فضيلة الأمراء ما هو أحوج إليه وأخص صفاته. ولو كان قائد جيش بخيلا كان أقل عيبا من أن يكون جبانا"، يشهد بذا عرف إنساني وأدبي موروث أيضا.

----

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 14.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 14.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 188و 199 وما بعدها، و جابر عصفور: مفهوم الشعر دار التنـوير، بيروت، ط1982/2، ص: 85-86و 109.

(4) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 19.

(5) المنصف، ص: 554. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 248/3، وبشرح البرقوقي: 365/3.

- " ما يحـسن أن تسفَك دماء بني آدم بغير استحقاق لتشبع لحومهم الذئاب والطير.. إنما تسفك بمقصد عقلي. فإذا سفكت انتفعت الطير بها" (1). فعبارة " المقصد العقلي " تبين الأساس الذي بنى عليه ابن وكيع تفسيره، وهي بالفعل لفتة قوية. لكن العكبري يشير إلى أنه " يقتلهم للطير لا للحاجة إليهم " (2) فكأنه يلمح إلى قراءة مغايرة؛ أي أن النص مبني على احتقار الأعداء فهم أهون أن يقتلهم حاجة بل بمجرد إطعام الطير، ويضيف أن عبارتي "الجود والعيال" هي إضافة منه على من تناول هذا المعنى ممن قبله من الشعراء. لكن ابن وكيع يتعمق في شرح هذا الخلل، فيقارن بمـا قالـه أولئـك السابقون للمتنبي بعد أن تصور اعتراض معترض بأبيات النابغة الشهيرة مثلا (3):

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقَهم   عصائب طَير تهتدِي بعصـائب
جوانـح قد أيقَـن أن قَبيلَـه   إذا ما التقَى الجَمعان أولُ غالب

ثم يوضح أن الأمر ليس " كما ظننت لأن هؤلاء كلهم، إنما قـصدوا أن الممـدوحين مظفـرون ويسفكون الدماء في كل حرب، وقد تعودت الطير ذلك منهم، فهي تتبعهم واثقة بالعادة منهم، ولم يخبر أحد من الشعراء أن دماء الناس يقصد بسفكها إشباع الطير.. فهذا الفرق بين المذهبين ". هناك إذن خلل في هذه التفسيرات، ولا يرجع الأمر إلى محض خطأ من الشاعر، بل إنه يتعمده، إذ يـورد ابن وكيع هنا قوله أيضا (4):

ما بِـهِ قَـتلُ أعاديه ولكن　　يتـقي إخلاف ما ترجو الذئاب

- -

(1) المنصف، ص: 555.

(2) العكبري: التبيان (شرح الديوان): 248/3. وهو نفس ما أورده البرقوقي: 365/3.

(3) المنصف: 555، وبيتا النابغة في ديوانه، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع بتونس، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر، 1976، ص: 46 وبين البيتان بيتان. وقد أورد ابن وكيع هنا أمثلة أخرى؛ كقول أبي نواس:

تتأبى الطير غُـدوته　　ثقة بالشبع من جزره

وكقول مسلم بن الوليد:

قد عـودوا الطير عادات وثقن بها　　فهـن يتبعنه في كل مرتحل

(4) المنصف: ص: 554. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي: 262/1.

فمسار الشاعر أيضا لا يعضد تلك تفسيرات، والناقد الذي يستحسن هذا المعنى ويؤوله على أنه زيادة في تعظيم الممدوح بالمبالغة في تصوير بأسه مخطيء؛ لأن سفك الدماء يؤسس فرادة إيجابيـة إذا ارتبط بالبأس لا بالجود، فلا يجود القائد بالدم، وليس الجود صفة مطلوبة فيه، ومثل ذلك يقال عـن التكرم بأشلاء البشر على الطير والسباع؛ إذ حولت القائد الممدوح إلى سفاح كجنون يقتـل دون مبرر شرعي.

وهو يقرأ أيضا قول المتنبي [1]:

إني نـثَـرت عليك درا فانتقِـد　　كَـثُر المُـدلّس فاحذَر التدليسا

على أنه خطأ فادح في المعنى المدحي؛ إذ أنه في نظره " لم يثق بفطنة الممدوح فحـذّره التـدليس" ، ومن الواضح أن الإمكانيات لفهم البيت متعددة، وقد يكون ما اختاره ابن وكيع أو اسـتنتجه (أو تعمد الاتجاه إليه) بعيدا، أو فيه تحامل؛ لأن المقصود تحذيره من المدح غير الصادق، لكن المهم أنه لم يستند إلى مسوغ لغوي أو بلاغي إنما افترض عيبا انطلاقا من تصور المتلقي للمعنى عقليا؛ إذ افترض إمكانية هذه القراءة أو الفهم، ولم يستند في الترجيح إلا إلى مسار تحليله المؤسس على نظرة مسبقة إلى المتنبي.

وحينما يوازن بين قول المتنبي [2]:

أراه صغيرا قدرها عُظم قدره فَما لِعظيمٍ قَدره عنده قَدر

وقول أبي تمام الذي سرقه منه المتنبي:

أبى قدرنا في الجود إلا نباهة فليس لمال عندنا أبدا قَدر

يتوصل إلى أنهما متساويان مبنى ومعنى، ويناقش من اعتقد إضافةً في بيت المتنبي باعتبار أن كلامه مطلق " ليس بعظيم- يكون من كان- عنده قدر"، بينما خص أبو تمام المال وحده، فهذا الاحتجاج خاطيء في نظره؛ لأن " المال أنفس شيء وأفخره وأعظم نفيس وأكبره..". فكأن العقل لا يتصور أعظم من المال. ولا ريب أن ابن وكيع يتعمد بتر البيت عن سياقه؛ لأن المتنبي ذكر قبله أن الدنيا لو أطاعته لفرقها كلها.

---

(1) المنصف، ص: 270. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 201/2، وبشرح البرقوقي: 310/2.

(2) المنصف، ص: 281. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 125/2، وبشرح البرقوقي: 229/2. وبيت أبي تمام في ديوانه: ص: 951.

وعلى نفس المنوال يقترح قراءات مغايرة تماما لكثير مما يمكن توقعه، بل ويستنبط بعقله كل ما يمكن اعتباره تقصيرا، فقول المتنبي [1]:

فعِش لو فَدى المملوك ربا بنفسه من الموت، لم تفقد، وفي الأرض مسلم

يتساءل ابن وكيع " لا أدري لم قال: لم تفقد وفي الأرض مسلم؟" ولو كان" لم تفقد وفي الأرض بشر" كان أمدح. " وإذا كان المسلمون لا يكبرون عن فديته فليس ينبغي أن يصان المخالفون عن ذلك. فتخصيص أهل الإسلام بالفدية لا وجه له". ويبدو أن العكبري أحس بهذا اللبس فقرأ النص كما يلي: " المسلمون كلهم عبيدك، فكيف غيرهم من أهل الأديان.." [2]، وهكذا يتحول المستند العقلي إلى عاضد لقراءة العكبري وللوجه الايجابي للبيت؛ لأن عرف أهل الإسلام هو التمييز في مجال الفدية بين المسلمين وغيرهم، فإذا كان أهل الإسلام أغلى فإنهم أمامك هينون.

وربما أمكننا أن نتخيل رفض هذا الوجه نفسه لو أورده المتنبي حقيقة، باعتراض آخر كأن يطالبه بتبرير مقنع لتدخل المخالفين لفدية ممدوح ليس على دينهم. فمن الواضح أنه يبالغ بدافع التعصب عليه، في توجيه تأويله.

- المستند اللغوي:

النص نسيج لغوي، واللغة هي التي تشكّل المعنى في مدلولاته القريبة، ومنها ننطلق لمعان أخرى. فهي أداة التشكيل والوسيلة إلى الفهم والتفسير [3]. قد يكون صعبا محاولة فصل القضايا اللغوية تماما عن التحليل العقلي؛ لتداخلهما أحيانا، ولأن المعنى كمدرك ذهني لا يتحصل خارج اللغة. كما أن المفسر يقف بين حريته ومقتضيات النحو واللغة [4]؛ ولذا يفترض أن تتوفر قواعد تقود حركته نحو المعنى الذي يفترضه أو يتصوره، وهذا دون ريب أساس مباشرة النص، رغم أنه يتخذ في كثير من حالات الممارسة شكلا من أشكال التبرير.

----

(1) المنصف، ص: 447. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 91/4، وبشرح البرقوقي: 214/4.

(2) العكبري: التمام (شرح الديوان)، 91/4.

(3) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص: 149، وكتابه: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص: 73 وما بعدها. وينظر: تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، بيروت، ط1/1983، ص: 112.

(4) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص: 90.

فالبنية اللغوية تعين الناقد، وتفتح الطريق إلى المعنى كما تصوره، فهو يرى يرى مثلا أن وصف السيرورة والانتشار أوضح وأقوى في شعر ابن الرومي منه لدى المتنبي، فقد قال أبو الطيب [1]:

هم الناس إلا أنهم من مكارم ... يغني بهم حضر ويحدو بهم سفْرُ

وقد " نكّر، فأمكن أن يكون المعنى: فرقة من الحضر وفرقة من السفر" بينما قال ابن الرومي:

وقد سار شعري شرق أرض وغَربها ... وغنى به الحضر المقيمون والسفر

" فعرف الحضر والسفر بالألف واللام، فأمكن أن يقال: إن الناس كلهم قد عنوا به.. فكلامه أشرح وأمدح بإمكان العموم مما خص فيه أبو الطيب ".

فابن وكيع يعتقد أن التفسير لتقدير المعنى مبني هنا على تعميم الوصف عن طريق التعريف مما يعطي إطلاقا لا تحديدا للمعنى. فكأن النكرة دلّت على التقليل بينما أفاد التعريف تكثيرا، لكن البرقوقي مثلا فهم البيت على أن معناه " لكثرة ما ركب فيهم من الكرم - ضد اللؤم - فالحاضرون يغنون بمدائحهم وبما قيل فيهم من الأشعار، وكذلك المسافرون حدائهم بذلك: أي اشترك المقيم والمسافر في ذلك " [2]. فالبيت لا يتجه إلى مدلول الكثرة، إنما يريد أن يبين أن

الممدوحين رغم أنهم ناس (بشر) إلا أنهم بطبيعة الكرم المتأصلة فيهم أضحوا أسطورة خلدتها الأشعار، يتغنى بها المقيمون والمسافرون.

ويتصور مع نفس النص اعتراضا آخر، فقد قدم بيت المتنبي على اعتباره جمع بين " حالي الغناء والحداء "، لكنه يعود فيرفض هذا التقدير؛ لأنه [3] " إنما يحتسب له بذلك لو كان الغناء لا يكون إلا في الحضر، فإذا صلح للحضر والسفر لم يصح تقسيمه. وقد قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: الغناء نعم زاد الراكب. فجعل الغناء بمنزلة الزاد للمسافر ". ومن الواضح أن ابن وكيع يضيق على المتنبي كثيرا؛ إذ أن للشاعر مساحة أكبر، كما أن المتداول أن تتجه لكلمة الحداء إلى غناء السفر، كما أن في دلالة النكرة على الإطلاق والشيوع والإبهام لدى النحويين ما يعضدها [4].

---

(1) المنصف، ص: 283. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 127/2، وبشرح البرقوقي: 230/2. وبيت ابن الرومي في ديوانه، 155/2، بتغيير طفيف.

(2) شرح البرقوقي للديوان: 230/2.

(3) المنصف، ص: 284.

(4) ينظر مثلا: النحو الوافي: عباس حسن، دار المعارف، مصر، ط6 (د.ت)، 206/1 وما بعدها.

والمدلول المستمد من البناء اللغوي يعتمد أيضا في تكوين قراءة ما أوفي تغييرها، ففي قول المتنبي [1]:

رمى حلبا بنواصِي الخيول وسُمرٍ يرقْن دما في الصعيد

فالأصل أن الصعيد أرض لم يخالطها سبخ، لكن ورودها هنا يجعلنا حسب تقدير ابن وكيع أمام احتمالين لتفسير النص:

- فإن كان المقصود إراقة الدم على الأرض التي تسمى صعيدا فقط، فالمعنى غير سليم؛ لأن الدم يراق في أي أرض ولو غير الصعيد.

- أما إذا كانت الكلمة تعني جنس الأرض أي أرض، فما أفاد شيئا؛ لأن الدم إذا أريق ما يقع إلا على الأرض.

وبالفعل نلقي معاني كثيرة للكلمة عند اللغويين: هي الأرض مطلقا، والمرتفع من الأرض، والأرض الطيبة، والمغبرة، والطريق، والقبر..[2]، ولذا يمكن أن تأسس قراءة أكثر ملاءمة للبيت؛ أي

أن الإطلاق وتنوع الدلالات هو ما عناه المتنبي، فلا يهم سقوط الدم الذي ركز عليه ابن وكيع بل معنى إراقته في كل مكان مناويء للممدوح.

ومثل ذلك وقوفه عند مدلول كلمة (أنكحت)، وهي واضحة، لكنها حين ارتبطت في سـياق شعره بكلمة (الحصى) فتحت ا ال للتأويل. ففي قوله [3]:

أنكحت صـم حصاها خـف يعمـلة   تغشمرت بي إليك السهلَ والجبـلا

فقد ذكر أن أحد النحويين فسر هذا البيت استنادا إلى معنى الوطء والجمـع الموجـود في كلمـة (أنكحت)، فالمعنى عنده وطئت الحصى كما توطأ المرأة، فالمراد: جمعت بينهما. لكن ابن وكيع يرى " أنه أراد أن هذه الفلاة لم تكن توطأ قط، فأنكحتها خفاف هذه الناقة لأ ا أول خف وطئها ومن ذلك قوله في أخرى:

أنسـاعها ممـغوطَة وخِفَـافها   منكوحـة، وطريقُهـا عذراء

---

(1) المنصف، ص: 250. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 344/1، وبشرح البرقوقي: 66/2.

(2) ابن منظور: لسان العرب المحيط، (صعد)، 440/2.

(3) المنصف، ص: 142. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 171/3، وبشرح البرقوقي: 289/3. واليعملة: الناقة القوية، وتغشمرت: تعسفت وركضت.

أراد أن خفافها قد وطئت غير هذه الطريق، وطريقها عذراء لم توطأ قط" [1]. فالتفسير الذي قدمه النحوي بسيط يتعلق بالدلالة البسيطة، لكن ابن وكيع أدرك معنى العذرية الذي هو مركز الدلالة في البيت، فهي أرض مهجورة مخيفة لم يقطعها إنسان قبله.

ويبرز أثر المعطيات اللغوية في التفسير أيضا في معنى قول المتنبي عن ناقته [2]:

فتبيت تسـئِد مسـئِدا في نيـها   إسآدها في الـمهمهِ الإنضـاءُ

قال: " وفائدة هذا الكلام: تبيت هذه الناقة تسرع في سيرها كما يسرع تعبها في شـحمها ". أي: يهزلها الإنضاء لشدة السير، ويسرع في شحمها كما تسرع في قطع هذه الأرض [3]. وقد لاحـظ الثعالبي تعقيد هذا المعنى بسبب تعقيد التركيب لغويا [4]. ويفسر ابن وكيع [5] مواقـع الكلمـات نحويا:

المسئد: منصوب على الحال، والانضاء: مرفوع بـ (مسئد)، والاسئاد: منـصوب علـى المـصدر، والناصب له (مسئد) وتقديره: فتبيت هذه الناقة تسئد مسئدا، الانضاءُ في نيها كإسئادها في المهمه. وهو نفس التقدير النحوي والتفسير لابن جني، الذي نسبه إلى المتنبي نفسه (6).

ولنقف أيضا عند تقييمه لأحد نصوص المتنبي انطلاقا من حركة الحرف (ان)، محاولا فحـص احتمالات تقدير المعنى، فقول المتنبي (7):

وإنني غير محصٍ فضـ ـ ـلَ والدِه ... ونائلٌ دونَ نيـلي وصفَـه زحـلا

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) المنصف، ص: 142. والبيت المذكور في ديوانه بشرح البرقوقي: 145/1. والنسع: سير يشد به الرحل، والمغط: عظم بدن الناقة حين امتدت أنساعها فطالت.

(2) المنصف، ص: 476. والبيت المذكور: للمتنبي في ديوانه بشرح العكبري: 17/1، وبـشرح البرقـوقي: 145/1. والإسآد: إدمان السير، والني: الشحم، وأنضاه: هزله.

(3) المنصف، ص: 476، (المحقق في الهامش نقلا عن ابن جني).

(4) الثعالبي: يتيمة الدهر، 153/1. قال أبو القاسم الأصفهاني إن المتنبي " عقّـد الألفاظ وعوصـها وأظلـم المعنى "، الواضح الواضح في مشكلات المتنبي، ص: 30.

(5) المنصف، ص: 477.

(6) أبو القاسم الأصفهاني: الواضح في مشكلات المتنبي، ص: 30.

(7) المنصف، ص: 137. والبيت المذكور في ديوانه بشرح البرقوقي: 286/3، وضبط فيه (وأنني) بالفتح.

قال ابن وكيع: " إنْ كسر (إن) وجعلها مبتدأة كان أشعر وأحسن، وإن فتحها وعطفها على ما قبلها من قوله (أيقنت أن سعيدا طالب بدمي)، فإن المعنى يصير أنه لما رآه بالرمح معتقلا أيقن أنـه غير محص فضل والده.. وما أراه إلا بالكسر " (1). وقد يكون كل هذا غريبا؛ لأن النص تأسس في سياق الانتقال من مرحلة في القصيدة إلى مرحلة أخرى؛ أي في سياق التخلص، فالممدوح يثأر لـه لمحبته له من الحبيبة التي قتلته، واختار له هيأة القوة؛ لارتباط الثأر بها، وهنا انتهى من المقدمة ليشرع في المدح، فبدأ بآبائه. فالمعنى: وأيقنت أنه سيثأر لي، وأيقنت أيضا أنه من أصل كرم وأفضال وأنـني أنال زحل ولا أبلغ وصفه.

والأمثلة كثيرة عن اعتماد اللغة في تفسيره لشعر المتنبي؛ للطبيعة اللغويـة للـشعر كمـا مـر، وللتحليل أيضا، ولا ننسى أن اللغويين شاركوا بقسط وافر في هذا النقاش.

- المستند البلاغي

تتعالق البلاغة دون ريب مع اللغة [2]، ولكننا نجتهد في فصلهما إجرائيا فقط من أجل فحص أفضل لخطابه النقدي عن عناصر النص الشعري؛ إذ تتسع المكونات اللغوية في صور المختلف الأجزاء، بينما تتحدد العناصر البلاغية وفق التصميم المعتاد لها في النقد والبلاغة القديمة خصوصا. كما أنها توفر لدراستنا فيما بعد للصور والبديع مدخلا صالحا وملائما.

ومن الواضح أن ابن وكيع يهتم كغيره من نقاد القرن الرابع بدور العناصر البلاغية في تشكيل المعنى، والأمر لا يتعلق هنا بمجرد الانسياق وراء المفهوم الجديد للإبداع في ذلك العصر فحسب، بل لأهميتها في التبليغ، فقد صدر كتابه - كما مر - بمقدمة طويلة حدد فيها مفاهيم وأمثلة هذه العناصر، بل إن عنصر الدلالة ينطمس أحيانا في تركيب الصورة مثلا. فالأصل أن هذه العناصر البلاغية ترمي إلى تقديم أفضل للمعنى، ومن هنا، فهي تقيم انطلاقا من تقدير وإدراك المعنى، فهو المقصود في النهاية.

---

(1) المنصف، ص: 138. أثبت كلمة (مبتدأة) كما هي في النص، فقد تكون (مبتدئة)، ويبدو أنها (مبتدأه)، والبيت المشار إليه في قوله هو قول المتنبي: أيقنت أن سعيدا طالب بدمي لما بصرت به بالرمح معتقلا

وقبله: علّ الأمير يرى ذلي فيشفع لي إلى التي تركتني في الهوى مثلا

(2) يقول تامر سلوم: " المعنى في الشعر يخضع لتقاطعات مستمرة " نظرية اللغة والجمال، ص: 171، أي تتعاضد فيه الصورة والإيقاع والأصوات واللغة لتشكيل المعنى.

ولذا نراه يعيد تركيب المعنى انطلاقا مما تبرره البلاغة، كما رأى في قول المتنبي [1]:

ترفّع ثوبها الأرداف عنها فيبقَى من وِشاحيها شسوعا
إذا ماست رأيت لها ارتجاجا له، لولا سواعدها نزوعا

قال: " الهاء تعود على الثوب في (له)، وتقدير الكلام: رأيت لها ارتجاجا نزوعا له لولا سواعدها. وما أدري كيف يمنع ارتجاجها قميصها عنها. أما لهذا القميص طوق أم ليس لها عنق يمنعها من خروجها من قميصها. وقد وافى الناس بـ (لولا) في هذا الموضع، فكان أحسن وأدنى إلى الإمكان". فالخلاف هنا يكمن في تصور الصورة وتفسيرها؛ إذ لم يستسغ ابن وكيع افتراض المتنبي سقوط الثوب بسبب الارتجاج، ولم يقبله إلا بوجود (لولا) التي قيدت الصورة في نظره. والمقصود هو تصوير المتنبي لضخامة الأرداف واكتمال المرأة، فهي ترفع الثوب فيبتعد عن الوشاحين، فإذا تحركت

المرأة ازداد تأثير الأرداف على الثوب، فكاد ي ع أو أنه يزداد ارتفاعا فيكشف عنها أكثر، وذلـك نزوعه.

وقد يختلف الشراح بسبب تفسير الصورة، فقد وقف مثلا عند فساد تصور بعـض المفـسرين للمعنى بسبب فهم الصورة كما في قوله (2):

عدوي كل شيءٍ فيك حتى لَخِلت الأُكْم موغَلة الصدور

ويورد رأي بعض اللغويين - وهو ابن جني و لا يصرح باسمه كعادته - أنه اقترح وجهـين (3)؛ الأول أن الأكم تنبو به فلا يطمئن فيها كان ذلك لعداوة بينهما، والثاني أنه يريد شدة ما يقاسـي فيها من الحر، فكأ ا من قوة حرار ا موغرة الصدور. ثم قال ابن وكيع (4): " والذي أرى أن مقصد أبي الطيب أنه رأى في عدوه كل شيء من الشر قد اجتمع، حتى أوهمه ذلـك أن الأكـم مـوغرة الصدور من شـرها واحتراقها بنار الحسد، والحقد، وما شاكـل ذلك، مما يحِر الصدر فضلا عن

- -

(1) المنصف، ص: 364. والبيتان في ديوانه بشرح العكبري: 251/2، وبشرح البرقوقي: 358/2. والشسوع: البعيد.

(2) المنصف، ص: 578. والبيتان في ديوانه بشرح العكبري: 143/2، وبشرح البرقوقي: 247/2.

(3) المنصف، ص: 578. وعدلت عبارة ابن وكيع في نقل تفسير ابن جني اعتمادا على ما ورد لدى البرقوقي: 247/2.

(4) المنصف، ص: 578.

الناس "، وقد أيد كل من العكبري والبرقوقي التفسير الثاني لابن جني، لكن ابن فورجة (1) اعترض عليه؛ إذ تساءل عن تخصيص الأكم بالحر وهي أقرب إلى معاني الظل والبرد، والمقصود عنده أن كل شيء يعاديه حتى الأكم التي لا تعقل، فهو يريد المبالغة.

ويبدو كان تفسير ابن فورجة أوفق منها كلها؛ لأنه بناه على فهم عميق لتجربة المتـنبي وهـي إحساسه العميق بالحسد والعداوة والمطاردة، فإذا كانت دلالة الأكم أقـرب إلى معـنى الاخفـاء والأمان، فإنه فيها غير آمن؛ إذ تعود أن يكيد له ويعاديه في الممدوح كل شيء.

إن العقل يختفي في تأويل ابن وكيع؛ لأن التفسير هنا إعادة تكوين للمعنى بعبـارة موضـحة، لكن الصورة تبقى هي أساس الاختلاف، وهو لا يتقبل كذلك مدح المتنبي (2):

ولم نـر شيئا يحملُ العبءَ حمـلَه ويستصغر الدنيا ويحملُـه طِـ ـرف

إذ " ليس استصغاره الدنيا مما له وزن ثقيل، إنما ذلك لشرف الهمة وارتفاع النفس، فما يثقل على الطرف من شرف الهمة وارتفاع النفس، وما بين المستقل لها والمستكثر إياها فرق في الوزن، فهذه صنعة رديئة ". ومنه فلا مبرر في نظره من تصور ثقل مادي بسبب حمل معنوي؛ أي أنه لافرق من الناحية المادية بين حمل الفرس الكريم لشخص عاد يستكثر الدنيا وبين الممدوح المستصغر لها. لكن البرقوقي يراه تصويرا ملائما يجسد العظمة ومرتقى الهمة وقوة النجدة؛ " إذ العبرة بذلك لا ببسطة الجسم " [3]. ورغم أن ابن وكيع يدرك ذلك جيدا، ويعرف وظيفة وطبيعة الصورة، إلا أنه لم يستسغ عقليا أن تجسد طاقة الممدوح وقوته على هذا النحو.

فالواقع أن المتنبي يمدحه بأسلوب خاص بناه على تعجبه من قدرة الحصان على حمل عظيم يحمل عظائم؛ إذ المفروض ألا يطيق الطرف حمل أثقال فوق طاقته، وهل أثقل من أعباء هذا الممدوح. ويؤشر على صحة هذا التفسير الأبيات التي ورد في سياقها، وهي قوله [4]:

فلم نر قَبلَ ابنِ الحسين أصابعا   إذا ما هطَلن استحييتِ الديم الوطْف

----

(1) شرح البرقوقي للديوان، 247/2.

(2) المنصف، ص: 424-425. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي: 31/3، وبشرح العكبري: 288/2 برواية: فلم نر شيئا.

(3) شرح البرقوقي، 31/3.

(4) الديوان بشرح البرقوقي، 31/3-32.

ولا ساعيا في قُلّةِ المجد مدركا   بأفعاله ما ليس يدركُه الوصف

ولم نر شيئا يحملُ العبءَ حملَه   ويستصغر الدنيا ويحملُه طِرف

ولا جلس البحر المحيطُ لقاصد   ومِن تحته فَرش ومِن فوقِه سقف

فَوا عجبا مِني أُحاول وصفَه   وقد فَنِيت فيهِ القَراطيس والصحف

فالمتنبي يعجب من هذه الظواهر العادية، التي اكتشف أنها غير عادية إذا اقترنت بطبيعة الممدوح وحقيقته. فكيف يخجل المطر، وكيف يعجز الوصف عن إدراك أفعاله، وكيف يحمله الفرس، وكيف يحمله فراش ويغطيه سقف وهو بحر؟!

ويقيم الصورة أحيانا بربطها أجزء لغوي فحين قيم قول المتنبي [1]:

كأن نوالَك بعض القَضاء   فما تعطِ منه نجِده جدودا

قال إنه معنى غث وكلام ضعيف؛ وفسره على أن المقصود هو أن نوالك بعض القضاء، فإذا وصلت أحدا بير صار جدا له، فكأن كل القضاء للناس جدود، فإذا صار نواله بعضه صار جدا لمن ناله، والقضاء جار على الخلق، منهم المجدود والمحروم [2].

وللبرقوقي فهم آخر؛ فالمعنى: كأن عطاءك مشتق من القضاء، فإذا وصلت أحدا بير سعدك ببرك فصار برا له [3]؛ أي أن حظوظ من نالوا عطاءه يستمدونها من حظه نفسه. وقريب منه تصور ابن فورجة من أن القضاء سعد ونحس، ونوالك سعد كله، فهو أحد شقي القضاء. ويبدو أن ما قبل البيت يضيء دلالة الصورة بشكل أفضل، فالمتنبي يقول قبله [4]:

أميـر أميـر عليه النـدى جـواد بخيـل بأن لا يجودا

يحدث عن فضلـه مكرها كأن له منه قـلبا حسـودا

ويقْـدم إلا على أن يفـر ويقدر إلا على أن يزيـدا

فالأبيات بنيت على إبراز دور القضاء في منع الممدوح من كل ما هو سيء أو ناقص، بل لا

---

(1) المنصف، ص: 494. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي: 88/2. والجدود: الحظوظ.

(2) المنصف، ص: 494-495. وينظر أبو القاسم الأصفهاني: الواضح في مشكلات المتنبي، ص: 90.

(3) شرح البرقوقي: 88/2.

(4) شرح البرقوقي: 88/2.

قدرة على المزيد لبلوغه الكمال، ومنه فإن نواله لا سلطان عليه بل هو طبعي، فعطاؤه قضاء وحظ يصيب من جاد عليهم. والنقال يتمحور أحيانا أيضا على تفسير طبيعة العلاقة بين عناصر الصورة ومن ثم معناها. فالتشبيه الوارد في قول المتنبي [1]:

كأنّ الهَـامَ في الهَـيجـا عـيون وقد طُبِعت سيوفَك من رقـاد

يشوبه لبس، وبالتالي يثير النقاش. وقد بدأ بإنكار تفسير بعض النحويين - يقصد ابن جني بالطبع – للصورة على أساس أن معناه أن سيوفك يألفها الهام كما تألف العيون الرقاد. ويبدو أن ابن جني يرى أن السيوف تألف الرؤوس كما يألف الرقاد العين، فلا تحل إلا فيها، ويوضح الخطيب التبريزي أن معناه أن سيوفك كالرقاد فلا تمتنع منه العيون، بل تطرأ عليها أحبت أم كرهت [2]. ويبدو أن البيت الموالي لهذا البيت يؤيد هذا التفسير، فقد قال المتنبي [3]:

وقد صـغت الأسِنـةَ من هموم فما يخـطُـرنَ إلا في فـؤاد

ولم يلاحظ ابن وكيع على هذا البيت ما لاحظه على البيت السابق [4]، والمهم أن المتنبي يريـد أن يبرز حتمية ضربات الممدوح وقوتها، فالسيوف كالرقاد تتسلط على العيون التي هـي الـرؤوس في الصورة، وكذلك الأسنة هموم تتسلط على الأفئدة فلا تدفع.

لكن ابن وكيع يهتم كثيرا بالتأويل العقلي للصورة كما يريده هو؛ ولذا بـدا في كـثير مـن الأحيان غير منصف، فتقييمه للتشبيه في قول المتنبي مثلا [5]:

أقَـر جِـلْدي بها عـلي فمـا أقدِر حتى الممـات أجحـدها

بناه على تأويله للصورة، فجعل المعنى رديئا؛ إذ فهم أن الصورة هنا تدل على ما في طبعه من جحود للنعمة، " فما أقر بها عليه جلده صار لا يقدر على الجحود الذي في طبعه، كمن يريد جحد واجب

----

(1) المنصف، ص: 352. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي: 80/2. وطبع السيف: صنعه. وقد وقف الحاتمي طويلا عند البيت وتناقش مع المتنبي والحاضرين حولهما وحول مصدرهما القديم.

(2) شرح البرقوقي، 80/2.

(3) البيت في ديوانه بشرح البرقوقي: 80/2.

(4) المنصف، ص: 110.

(5) المنصف، ص: 110. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي: 37/2.

فإذا علم أن عليه شهودا أقر به " [1]. وربما سمى القاريء هذا النص تحميلا للنص أكثر مـا يطيـق ويدل عليه؛ إذ قصد المتنبي إلى غير ذلك تماما؛ أي أنه يعني " اعترف بها جلدي لظهورها علي، فكأنه باكتسائه بها ناطق مقر " [2].

---

(1) المنصف، ص: 110.

(2) شرح البرقوقي: 37/2.

الفصل الرابع

السرقــة والتناص

- **الإبداع والسرقة**
- **الاشتراك والتوارد**
- **قوانين السرقة**
- **منهج ابن وكيع والتطبيق على شعر المتنبي**
- **التناص والسرقة ومشكلة المصطلح**

الفصل الرابع
السرقـــة والتناص

لن يفوت أحدا ملاحظة كثرة تكريس مصطلح السرقة في تراث ابن وكيع النقدي، وفي تراث أقرانه من نقاد القرن الرابع خاصة؛ فهي بالفعل هاجس النقد الأدبي فيه، وهي مدار الجدل النقدي حول الشعراء، رغم أ ا ليست البؤرة المقصودة دائما في النقاش كله؛ لأ ا تخفي تحتها- كما مر بنا أنفا- انشغالات أخرى، ومطامح ونزاعات.

لكن موضوع "سرقات المتنبي" يبقى عمود بحث ابن وكيع كله، ولقد ظل ينظر إلى كتابه "المنصف" ويقـيم على أنه حلقة من حلقات الخصومة ودراسة لما أخذه المتنبي من غيره. وقد سبقت الإشارة إلى ضيق هذا التصور؛ إذ تجاوز السرقات إلى غيرها من مشكلات شعر المتنبي ونقائصه. غير

أنه صرف الجهد الأكبر في تتبع مآخذه من غيره من الشعراء أساسا، حتى اعتبر ابن رشيق كتابه مبالغات، خاصة مقدمته، فقال: " وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول إن سلم ذلك لهم " (1).

والمشكلة هنا هي جزء من استراتيجية خصوم المتنبي لهدمه؛ أي أ م حكموا على أن الأصل في شعره أن يكون رديئا، فإذا ورد له بيت جيد فهو سارق مختلس لمعناه، أدخل عليه تعديلات " **فهذا مقدار اختراعه، وهذه طريقة إبداعه** " (2).

لكن قضية السرقات تبقى وجها مهما من أوجه النقد التطبيقي القديم إن لم تكن أهمها، وبحثا ملفتا في الإبداع وفي تداخل النصوص، وتبلات المعاني والصياغة، وربما في التناص كذلك (3).

---

(1) ابن رشيق: العمدة، 281/2.

(2) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 178-179-180. وبعبارة ابن وكيع فإن أنصار المتنبي ادعوا أن شعره الجيد " من نتاج فكره، وأبو عذره، وكان لجميع ذلك مبتدعا، ولم يكن متبعا "، ولا كان لشيء من معانيه سارقا بل كان إلى جميعها سابق " المنصف، ص: 1، وهي دعوى " تشبه المعجزات " ص: 3.

(3) نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. دار هومة، الجزائر، 1997. 2/ 121 وما بعدها.

الإبداع والسرقة

البحث عن الإبداع كان أحد أهم الدوافع لطرح قضية السرقات؛ فالخلاف حول مـا هـو مبدع أصيل يستحق أن يسلم للشاعر وبين ما هو موروث، هو أصل الجدل. وربما كان عمق الـ اع بين فئة تعتقد في إمكانية الإبداع في زمن متأخر، وبين أخرى ترى أن السابق لم يترك للاحق شيئا. وبالتالي فإن المنطلق هو تصور النقاد والطبقة المثقفة عموما لواقع الفكر والفن في عصرهم، فما طلع القرن الرابع حتى كان الناقد يرسخ مفهوم أزمة الشاعر المحدث (1)، فمرور " الأيام قد أنفذ الكلام، فلم يـبق لمتقدم على متأخر فضلا إلا سبق إليه، واستولى عليه " (2)، والمتنبي نفسه إنـما " جـاء على ساقة الشعر بعد استيلاء الناس على حلو الكلام ومـره، ونفعه وضره؟ " (3). ويفهم بوضوح من كلمة ابن وكيع هذه أن المشكلة ليست في الشاعر نفسه فحسب، بل في التسليم بقاعدة عامـة تنفي إمكانية الإبداع في عصر (المتأخرين).

لقد ارتبطت السرقة بشكل واضح بالإبداع في ذهن ابن وكيع منذ مطلع كتابه، وكأن بحثه هو دفاع عن الإبداع، والسرقة بهذا المعنى هي تجرأ على الإبداع وخطف له، بل وإخفاء للعجز والإتباع وقلة القريحة، ولذلك اعتبر الحاتمي الإكثار من الأخذ والسرق دليلا " على ضيق المعجم، وعلى الفقر والاختلال، وعلى قصور الخاطر وبلادة الفكر وجبن القريحة " [(4)]. فهي غياب للإبداع وتجرأ على ملكية الغير، ومن هنا اختيارهم لكلمة ذات بعد ومدلول أخلاقي شديد التركيز (**السرقة**)، لاسيما وأنها ذات وقع خاص في ذهن المتلقي، الذي سرعان ما يضعها داخل حقل دلالي معين تدور فيه ألفاظ مثل العدوان، والغصب، والحدود والقصاص.

---

(1) يقول ابن طباطبا: " فالمحنة على شعراء زمانتا أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة "، عيار الشعر، ص: 8، وينظر القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 214، ونجد تفاصيل وتفسير أزمة المحدثين هذه لدى عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي، ص: 29 وما بعدها.

(2) المنصف، ص:7.

(3) المنصف، ص:4.

(4) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 156.

لقد وجد الشاعر نفسه إذن في بيئة انتهت فيها المعاني، لم تنفذ بأن انعدمت، ولكنها استعملت واستهلكت بسبق المتقدمين إليها. وإذا كان الإبداع خلقا جديدا من عدم؛ أي " من نتاج فكره، وأبو عذره " [(1)]، فإنه بهذا المعنى لا ينطبق على الشاعر المحدث ولا يتأتى له، بسبب نفاذ المعاني؛ لأنها بهذا الوصف تخلق سابقا، ولا تتخلق في كل زمن، طبقا لظروفه وعبقرياته [(2)].

وبهذا المنظور، فإن الشاعر في بحث مستمر عن المعنى؛ إذ رسخ في الخطاب النقدي استحالة انبثاقه ذاتيا. لكن هذا البحث يأخذ معنى آخر في سياق هذا المنظور، فليس المقصود بالبحث هنا التأمل والتدبر (التجربة)، بل هو تفتيش داخل مدونة التراث التي صارت بهذا المعنى (مخزونا للمعاني)، أو مخزونا نهائيا للمعاني، ومنه يأخذها الشاعر ويستمدها؛ لأنهم تصوروا المعاني (الشعرية) مدونة محدودة سبق إليها السلف، فأخرجوها من النطاق الخفي إلى التجسيد المادي، فهي موجودة ماثلة في صورة تراث واسع.

فالسرقة بهذا المعنى هي أخذ من السابق، والسبق لا يؤشر بالضرورة على مسافة زمنية بعيدة، بل يدل على الأسبقية إلى تناول المعنى، حتى ولو كان الشعراء متعاصرين. ومن هنا فهي لا تتعلق بفترة دون أخرى؛ لأن أخذ اللاحق من السابق يتحقق أيا كان عصر سلفه.

حقا إن السرقة كما يقول ابن وكيع: " تبطل فضيلة الإحسان " [3]، ويبقى الأول أحق

---

(1) المنصف، ص: 1. ويتتبع الأستاذ عبد القادر هني مدلول الإبداع في النقد العربي من معنى السبق والابتكار الذي تأصل حول تقديرهم لمنجزات امريء القيس المتداولة. ينظر: عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي، ص: 9 وما بعدها.ويسمي صفي الدين الحلي نوعا بديعيا: سلامة الاختراع؛ وهو " **أن يخترع الشاعر معنى لم يسبق إليه**" شرح الكافية البديعية. تحقيق: نسيب نشاوي، د.م.ج الجزائر،1989، ص:219 و ينظر: ابن حجة الحموي: خزانة الأدب، 362/2. وهم يمثلون عادة بأبيات امريء القيس أو أبيات عنترة في الذباب.

(2) يشير الدكتور عبد القادر هني إلى أن بعض النقاد تفطن إلى " أن الإحساس بالمحنة على هذا النحو الذي جسدت به إحساس مفتعل، لأن تطور الحياة كفيل أن يقدم للمبدعين في أي عصر كانوا معاني لم تخطر على بال أسلافهم "، نظرية الإبداع في النقد العربي، ص: 38، ويمثل لهؤلاء بابن رشيق الذي ربط بين اتساع المعاني أمام المحدثين باتساع الدنيا وتطور الحضارة، أما الأزمة في نظره فمردها إلى ضعف العلم. المصدر نفسه، ص: 39.

(3) المنصف، ص: 48.وينظر: الرسالة الموضحة للحاتمي، ص: 149-150.

بمعناه [1]؛ لأن " سارق الشعر لا يستحقه بالسرقة " [2]، فحتى ولو كان اللاحق (السارق) مجيدا، فإن الفضل الذي يبقى السابق متقدما به عليه هو السبق على الأقل [3].

السرقة إذن حتمية، فهي " **ما لا تسلم** فحول الشعراء من المحدثين والقدماء منه " [4]، أو أنها " داء قديم وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته " [5]، بل " **ليس لأحد** من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني عمن تقدمهم والصب على قوالبهم " [6]، وادعاء المتأخر السبق والإبداع هو مجرد " تبجح ومبالغة منه كاذبة " [7]، بل هو ادعاء السلامة مما وقع فيه جميع الشعراء [8]؛ أي أنها " صفة تتجاوز الصفات، وتكاد تشبه المعجزات، ولو علم أبو الطيب صدقها من نفسه لجعلها آية له عند تنبيه، ودلالة على صحة ما ادعاه من نبوته، يتحدى بها أهل دعوته!" [9]. فالسرقة في الشعر إذن ظاهرة طبيعية وتصرف عادٍ، بل حتمية؛ إذ " **لا يسلم** منه

---

(1) المنصف، ص: 95-97.

(2) المنصف، ص: 46.
(3) المنصف، ص: 437. وينظر أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ص: 317.
(4) المنصف، ص: 1. وينظر الصاحب بن عباد: الكشف، ص: 250. ويبدو أن القدماء قد اتفقوا على هـذه القاعدة.
(5) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 214.
(6) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص: 217. ولكنه في الوقت نفسه يبين أنه مادامت المعاني مشتركة بين العقلاء فقد " يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به ولكن كما وقع للأول وقع للآخر ".
(7) المنصف، ص: 2.
(8) المنصف، ص: 3.
(9) المنصف، ص: 3. لكنهم " أجمعوا على أن قول أبي الطيب من الاختراعات التي لم يسبق إليها، وهو قوله:

خلقت وفيا لو رددت إلى الصبا   لفارقت شيبي موجع القلب باكيا

وكان عـن لي أن أورد، في هذا الشرح المبارك، له ولمن تقدمه ولمن تأخر عنه جملة مستكثرة مما وقع لهم مـن معانيهم من سلامة الاختراع بالنسبة إلى اطلاعي، وخفت أن يقع اختياري على معنى أعده لصاحبه من سـلامة الاختراع، فيأتي من نبحر في اطلاعه على معنى له لغيره ممن تقدمه" ابن حجة الحموي: خزانة الأدب، 363/2. و استشهد الحلي كذلك ببيت المتنبي: شرح الكافية، ص: 220. ورواية البيت فيه وفي الديوان بشرح البرقوقي، 421/4: خلقت ألوفا لو رحلت إلى الصبا.

بدوي أو حضري، جاهلي أو إسلامي، من استعارة الألفاظ النادرة، أو الأمثال السائرة " [1].

وهذا لا يتعارض في تشريع ابن وكيع النقدي مع التجربة، بل " ما شيء أعجب من وقوع جملة الشعراء في أمر يشترك فيه قديمهم ومحدثهم: من استعارة الألفاظ والمعاني على مر الزمان؛ بتحكيـك الفحول منهم الشعر وتنقيتهم إياه حتى أ م كانوا يسمون قصائدهم (الحوليـات)، لأ ـم كـانوا يعيدون فيها النظر حولاً حولاً قبل ظهورها؛ فلم يعصمهم طول النظر، وكـد الخواطر والفِكَر من أن يلم بعضهم بكلام بعض " [2]،كما أ ا المخرج الذي ارتضوه من أزمتهم بسبب نفـاذ المعـاني وسبق القدماء إليها.

لقد لاحظ أحد الدارسين بذكاء أن " سرقات القدماء تختلف عن سرقات المحدثين لأن السرقة وسيلة من وسائل الإبداع عند المحدثين، أما سرقات القدماء فكانت بسيطة تشبه توارد الخواطر" [3]، ولا تعود طبيعة الاختلاف إلى تغاير التداخل بين النصوص بين الشعر القديم والشعر المحدث في شكله وآليته، بل إلى نظرة كل منهما و نظرة نقادهم إلى تقدير التداخل ونفسه وتقييمه. فالشاعر المحـدث

يعتبر نفسه مجبرا على استدعاء تلك النصوص وناقده يلتمس له العذر في ذلك، ويعتبران معا ذلك سبيل الإبداع، أما لدى القديم فحتى لو لم يكن بسيطا ولا مجرد توارد، فإنه لا لم يعتبر إبداعا.

وإضافة إلى فكرة نفاذ المعاني، يستند ابن وكيع أيضا إلى ما يقرأه في التراث؛ من اعتراف الفرزدق، أو من كلام الحكماء، أو من حال الشعراء أنفسهم على مر العصور (4). فللسرقة تاريخ، واستقراؤه وتتبعه، يؤكد تواترها كظاهرة اشترك فيها الفحول وغيرهم، حتى الشعراء النقاد أنفسهم، بل إنه هو نفسه يعترف بالأخذ والسرقة، فلدى وقوفه عند قول المتنبي (5):

ومجدي يدل بني خِندِف   على أن كُلّ كريم يماني

بين أن قول أبي نواس هو الذي نبهه عليه:

---

(1) المنصف، ص: 3. واستعارة اللفظ هنا من الإعارة، فهي بمعنى أخذه، وليست المصطلح المعروف.

(2) المنصف، ص: 43.

(3) عبد الحميد القط: في النقد العربي القديم، ص: 245.

(4) المنصف، ص: 3-4. وص: 495 و 512.

(5) المنصف، ص: 187، ومثال آخر، ص:273. ويذكر أبو هلال عن نفسه أمثلة لكنه يعده تواردا للخواطر، كتاب الصناعتين، ص: 217. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 321/4.

بلى قَازدهتني للصبا أريحية   يمانية إن السماح يماني (1)

وتبعه ابن الرومي:

إن يجد جائِد بذلك فالشيخ يمانٍ والجود قِدما يماني

وقال إنه تبعهم في أبيات من مجونياته:

بِت ضيفا لسيدٍ يمني   فقَراني والجود قِدما يماني

الشاعر إذن خاضع لضغط التراث الذي يحمل (2)، وحصوله على معنى من هذا التراث لا يجعله مستحقا إياه، بل يدخل في صراع معه؛ ذلك أن المعنى الموروث ملك غيره، ثم إنه لا ينفصل عن دلالته التي صيغ لأجلها، وعن لغته وأسلوبه وعناصره البلاغية. وكل هذه الأشياء تشكّل علامات وأدلة على المرجع، وتمنع ضياعه أو ذوبانه، والشاعر حين يستمد ذلك المعنى، يدرك تماما مستواه الفني الذي جعل منه هدفا لأخذه؛ ولذا يجتهد في نسخِه (3)، ومصطلح **النسخ** الذي وظفه ابن وكيع، مستمد أصلا من ثقافته الدينية، ويمكن صياغة معناه في علوم القرآن(4) على أنه إبطال العمل

---

(1) البيت في ديوان أبي نواس، ص: 650. وبيت ابن الرومي ليس في ديوانه.

(2) من المعروف أن نقادنا القدماء اهتموا بدور الذاكرة والتمرس بالتراث في تكوين الشاعر، ينظر على وجه الخصوص عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي، ص: 125 وما بعدها، ويوضح أن الإلحاح على سعة مخزون الشاعر من التراث ذو " علاقة حميمة بما سبق.. من إحساس النقاد بضيق دائرة الإبداع على المحدثين بسبب استهلاك الأقدمين المادة الشعرية" ص: 128. وينظر أيضا: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية (الذاكرة الشعرية والإبداع)، ض: 98. وربما أدرك ذلك الرجل وهو يدرب ابنه معنى هذا الضغط حين حفّظه ألف خطبة ثم قال له تناسها، فتناساها " عيار الشعر، ص: 10؛ أي أن المقصود تكوين استعدادات وآليات.

(3) المنصف، ص: 174، وقد تكررت العبارة، ومنها قوله هنا:" مسخ هذا المعنى وما نسخه". والمقصود هنا ليس معنى النقل والكتابة بل: الإزالة. ولنلاحظ أن يحيى بن علي المنجم (300هـ) قال حين درس قصيدة العتابي أنه أخذ المعنى من بشار ومسخه. الموشح للمرزباني، ص: 450.

(4) فالنسخ لغة: الكتابة..والإزالة. ينظر: ابن منظور: لسان العرب المحيط، (نسخ)، 624/3، والراغب الأصفهاني:معجم مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: نديم مرعشلي، دار الكاتب العربي، بيروت، ص:511. وأصله في القرآن الكريم: ما ننسخ مِن آيةٍ أو ننسِها نأتِ بخيرٍ مِنها البقرة/106، ويمكن الرجوع في خلافات العلماء حوله ملخصة لدى صبحي الصالح: مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1981/13، ص: 259 إلى 274.

بنص قرآني، دون إبطال وإزالة رسمه من المصحف والقراءة؛ أي إبطال المترتبات على المعنى وإبقاء النص. فالشاعر يسعى لإبطال الصورة السابقة للمعنى، وكأنه بعمله يمحوها من مدونة الشعر أو سلّم الجودة، باعتبار أن من سبقه قصر في حق المعنى، وبالتالي صار هو أحق به. وهذا ما أدركه بشار بن برد حين سمع قول تلميذه سلم الخاسر [(1)]:

من راقب الناس مات همّا   وفاز باللّذّة الجَسور

فقد أبطل قول بشار:

من راقب الناس لم يظْفَر بحاجته   وفاز بالطيباتِ الفاتِك اللهج

قال بشار: " يعمد إلى معانيّ التي أسهرت فيها ليلي، وأتعبت فيها فكري، فيكسوها لفظا أخف من لفظي، **فيروَى شعره ويترك شعري**. والله لا أكلت اليوم ولا صمت "، فعلى الرغم من أن بشار لم يستعمل لفظ السرقة في هذه الرواية، وفضل اعتماد ما يدل على التحوير والإضافة، إلا أنه أدرك حيلة الشاعر اللاحق وأثرها على شعر السابق.

فقد أدرك ابن وكيع المعنى الدقيق الذي قصده بشار، وقد يكون مصطلح (النسخ) هو أبلغ ما يعبر عنه؛ أي أن بيت سلْم وفق آلية خاصة، نسخ وأبطل ببيت بشار، ولم يبق منه إلا رسمه في تاريخ الشعر، مستحوذا على المعنى وعلى التقدير.

لكن الشاعر الذي يأخذ أو (يسرق)، مطالب بالكد والعمل على حسن التعامل مع هذا المعنى المطلوب، ويتطلب ذلك **فطنة دقيقة** كما أسماها ابن وكيع حين بحث العلاقة بين قول أبي تمام [(2)]:

لأمرٍ عليهم أن تتم صدوره   وليس عليهم أن تتم عواقبه

وقول الأصمعي برواية ابن وكيع عن أبيه متصلا إلى الأصمعي:

غُلام وغًى تقَحمها فأودى   وقد طَحنته مُردَاةٌ طَحون

فإنّ على الفتى الإقدام فيها   وليس عليهِ ما جنت الظّنون

فالمعنى عنده هنا " متفق واللفظ مفترق، وهذا المذهب من دقة فطنة السارق ". فكلا البيتين يصور الإقدام دون ريب، لكن العبارة في نظره مختلفة، بل تبدو بعيدة العلاقة، وهو ما اعتبره ذكاء وفطنة.

---

(1) المنصف، ص: 10، والأغاني لأبي الفرج، 216/19، وكتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص: 234، وفيهما (مات غما). وفي رواية الأغاني "..فتسرقه ثم تختصره لفظا تقربه به لتزري علي وتذهب ببيتي".

(2) المنصف، ص: 17. وبيت أبي تمام في ديوانه: ص: 90.

لقد أوضح الجرجاني أن السرقة داء قديم، " ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراع وإبداع مثله" [(1)]. فالسرقة داء، والمحدثون يسعون جاهدين إلى إخفائه، وما ذكره من وسائل هي أدوات لهذا الإخفاء والتحوير، ويوضح عبد الحكيم راضي هذه الآلية بقوله : " فذكروا إخفاء المعنى المأخوذ وقلبه ونقضه، وكذلك الإيجاز فيه إن كان اللفظ مطولا، ونقلَه من غرض إلى غرض، ونثر عبارته إن كانت شعرا، ونظمها إذا كانت نثرا، وكذلك كسوةَ المعنى المأخوذ كسوة أحسن مما كان عليه. وقد نظروا إلى هذه العمليات باعتبارها **وسائل إلى اختصاص الآخذ بالمعنى** " [(2)]، فالمقصود في النهاية هو الحصول عن طريق هذه الآليات إلى الأحقية بالمعنى.ونستنتج مما سبق أن النسخ أو (السرقة المثالية) تتطلب عمليتين حتى يعترف للسارق بالفضل:

أولاهما: الإخفاء.

فرغم أن الأخذ نفسه أمر طبيعي، إلا أن المصطلح الذي محضه القدماء له ونعني السرقة، يتصل في مدلوله الاجتماعي بضرورة التخفي عند السرقة ثم إخفاء المسروق، فلا يكتشف وهو يـسرق، وإذا رأى الناس ما سرق عدوه ملكه، وهو بالضبط ما ينطبق على العملية في أخذ المعاني في الشعر. يعبر عن ذلك بدقة أبو هلال العسكري بقوله: " والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى يأخـذه في سـترة فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به " (3)، فلا يكتشف أخذه المتلقي العادي أو الغبي الغفل (4).

- -

(1) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 214، ويبدو أن هذه القاعدة قد وضعت مبكرا، فقد كتب يحيى بن علي المنجم حين درس قصيدة العتابي أنه أخذ المعنى من بشار الذي أخذه بدوره من جميل، **"وحق من أخذ معنى وقد سبق إليه أن يصنعه أجود من صنعة السابق إليه أو يزيد فيه عليه حتى يستحقه،** فأما إذا قصر عنه فإنه مسيء معيب بالسرقة مذموم في التقصير". الموشح للمرزباني، ص: 451.

(2) عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبى الخانجي، القـاهرة (د.ت)، ص: 128. وينظـر: كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، ص: 217و 219.

(3) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص: 219.

(4) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 204. فأحمد بن أبي طاهر ذكر " أنه أخرج له [ابن الرومي] ست مئة بيت سرقه، منها أربع مئة بيت للطائي، فافتخر أحمد أنه قدر على إخراج مثل ذلك "، المنصف، ص: 46.

وهذا نوع من تحدي الشاعر للناقد.

وطبقا لمنظوره، فإن ابن وكيع - كما مر - لا يعترض على محض الأخذ، فهو عند طبيعي، أو إخفاء المأخوذ، إذ يستخلص من ملاحظات ابن وكيع رفضه للسرقة والأخذ الواضح؛ لأنه عارٍ من الإخفاء ومن كل إضافة أيضا، بل هو تعد سافر على ملكية مستحقة.

فقول المتنبي (1):

فالليل منذُ قدمـت فيها أبيض   والصبح منذ رحلت عنها أسـود

مأخوذ من قول أبي تمام:

وكانت وليس الصبح فيها بأبيض   فعادت وليس الليلُ فيها بأسـود

" فهذا أخذ فاضح وغصب واضح لا يليق بمن أخذه أن يقول: ما أعرف أبا تمام". وهو يلمزه هنـا بإنكاره معرفة أبي تمام. بل إن أبا تمام نفسه ارتكب " سرقة واضحة ودعوى فاضحة" في قوله (2):

يقول في قُومسٍ صحبي وقد أخذت   مِـنا السرى وخطَا الـمهرية القُود

أمطلع الشمس تبغي أن تـؤم بـنا   فقلـت: كلا، ولكن مطلع الجود

إذ أخذه من مجموع أبيات مختلفة لمسلم بن الوليد:

يقول في قُومس صحبي وقد أخذت منا السرى وخطا المهرية القود

وقولـه:

يقول صحبي وقد جـدوا على عجل والخيلُ تستن بالركبان في اللّجم

أمطلـع الشمس تبغي أن تـؤم بنا فقلت: كلا، ولكن مطلع الكرم

وكل هذا من الأخذ الجلي الواضح القبيح [3] الذي لا يبرر السرقة ولا يعطي للآخذ أحقيـة

----

(1) المنصف، ص: 235، والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 334/1، وبشرح البرقوقي، 57/2، والروايـة فيهما (فالليل حين). وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 201، والنص فيه: (فأمست وليس الليل). ولـنلاحظ أن تعليقه سخرية من تصريح المتنبي أنه يجهل أبا تمام. وبيت أبي تمام في ديوانه: ص: 201، وفيه: فأمست ولـيس الليل فيها بأسود.

(2) المنصف، ص: 39. وبيتا أبي تمام في ديوانه، ص: 250، وفيه: تنوي أن تؤم بنا. وقومس كورة طبرستانية، والمهرية: إبل من مهرة الهمدانية، والقود: ج قوداء، طويلة الظهر والعنق.

(3) المنصف، ص: 353. و" سبيل المحتذي أن يأخذ المعنى دون اللفظ، ثم أن يطويـه إن كـان مكـشوفا "، الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 152.

بالمعنى الذي أخذ، وبالتالي خرج من دائرة الإبداع كما تم الاتفاق عنه؛ إذ يكاد ينتهي الإبداع وفق هذا التشريع إلى معنى الأخذ الذكي الخفي المتضمن لإضافة على السابق.

فمن الضروري إذن إخفاء السرقة؛ أي إعادة تركيب البيت بحيث **يبدو عديم الصلة بأصـله**، وكلما كان الإخفاء أكبر وأوفى، كان ذلك أفضل. فالإخفاء بهذا المعنى نشاط إبداعي؛ لأنه خلـق تكوين جديد من مادة مصنوعة غير مكتملة، لكن الشاعر عاملها كخام، فحولها، وهو حذق، ولذا علّق على أخذ المتنبي في قوله [1]:

لَبـس الثلوج بها علّي مسالكي فكأنها ببياضهـا سـوداءُ

من قول ديك الجـن:

مشيب في العيون له بـياض ولكن في القلـوب له سـواد

بأنه " من فطنة الشاعر الحاذق، ولا يفطن له إلا جيد النقد للشعر"، بل يفسر ابن وكيع إكثار المتنبي من السرقة، أنها تعود إلى ظنه " أنه لا يهتدي إلى استخراج ما قال من السرقة غيـره " [2]، وإن

أخـذه من شاعر بسيط كالخبرزري ثمرة هذا الاعتقاد؛ إذ " ظن أن الخبرزري لقرب زمانه ودناءة صنعته فإن العلماء لا يشتغلون برواية شعره؛ لأنه لا يجوز عليه الأخذ منه، ولا ينبه علـى مواضـع سرقته منه " [3].

وربما كان هذا التصور هو الذي جر إلى المبالغة في تحديد سرقات المتنبي؛ إذ سيتتبع ابن وكيـع كل المؤشرات الخفية بل والمفترضة على وجه التأويل ومن ثم يعمل على ربطها بنص المتنبي، انطلاقا من فكرة الإخفاء هذه؛ إذ اتسع نطاق العلاقة بين النصوص " وربما ظن ضعيف النقد إذا تجـردت الألفاظ المسروقة من ألفاظ السارق لها أ ا غير مسروقة منها وليس كما ظن " [4].

ففكرة إخفاء المسروق تسيطر على ناقد (السرقات)، وقد تمكنوا من تصور آليات عديدة للإخفاء، سنعرض لها لاحقا، استمدوها من طبيعة العلاقة التي قامت بين النصوص، ومما عدوه إضافات هامة على المعنى السابق. وقد يكون أهمها استمداد المعنى من جنس معاير لجنس الشعر نفسه.

- -

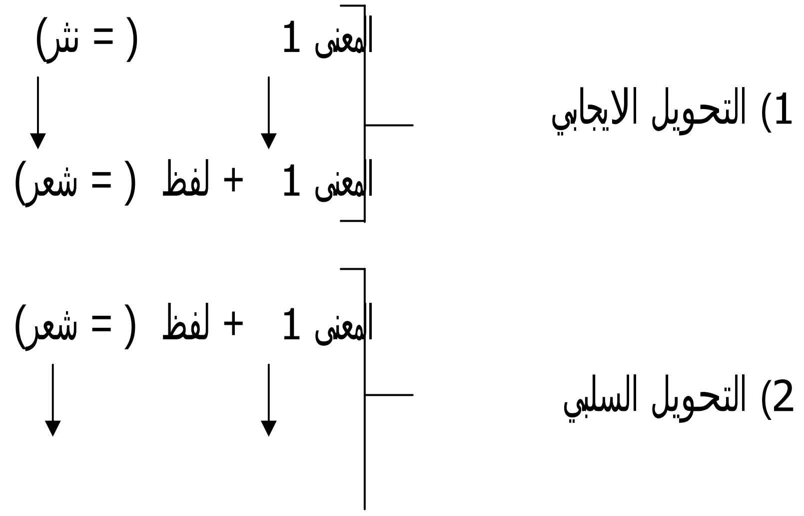
(1) المنصف، ص: 479. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 18/1، وبشرح البرقوقي، 147/1.

(2) المنصف، ص: 46.

(3) المنصف، ص: 117.

(4) المنصف، ص: 285.

و من هنا، يندرج مسلك الإخفاء أيضا وبوضوح في الأخذ من النثر [1]، وقد احتفَوا به كثيرا، وعرف بنظم النثر، ومحض له صفي الدين الحلي مصطلح (العقد) مقابل الحل وهو نثر المنظـوم [2]، وسماه ابن الأثير " الكيمياء في توليد المعاني " [3]. وهي عملية تحويل على محورين كما يبين توفيـق الزيدي [4]: من النثر إلى الشعر (تحويل إيجابي) ومن الشعر إلى النثر (تحويل سلبي). ويمثل لهما بـهـذا الشكل:



المعنى 1 (= نثر)

ومن هذا التوضيح تتأكد نظر م مرة أخرى إلى الإبداع، فالمعنى الجديد موجود كـامن، وعمـل الشاعر هو بعثه في صورة جديدة فقط. ويذهب الزيدي [5] إلى أن مـسالة نظـم النثـر مرتبطـة بتصورهم لإنشاء النص الأدبي، فالشاعر يفكر نثرا؛ أي يستحضر الفكرة في ذهنه نثرا كما قال ابن طباطبا، وتندرج ضمن قضية كبرى هي قضية السرقات، وربما كان العكس هو الـصحيح؛ أي أن المسألة تقنيا مرتبطة بالسرقة ومندرجة ضمن قضية أكبر وهي تصورهم للإبداع.

- -

(1) المنصف، ص: 7. وينظر: كتاب الصناعتين لأبي هلال، ص: 219، وقد درس هذا النوع من الأخذ، ص: 235 وما بعدها.

(2) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 324.

(3) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانـة، دار ـضة مـصر، القاهرة، (د.ت)، 127/1.

(4) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص: 96.

(5) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص: 94-95.

فالمعنى ينبغي أن يختفي في الصياغة الجديدة طبقا لقاعدة الإخفاء، ولذلك ميز صفي الدين الحلي الأخذ من النثر كعنصر بلاغي وبين الأخذ منه كسرقة، فأوضح أن شرطه " أن يؤخذ المنثور بلفظه ومعناه أو معظم اللفظ، فيزاد فيه وينقص منه، ليدخل في وزن الشعر، ومتى أخذ معنى المنثـور دون لفظه كان ذلك نوعا من أنواع السرقات " [1]؛ أي أنه يشترط بقاء مؤشرات على المعنى الأصلي تمنع الناقد من اعتقاد السرقة والأخذ، فكأنه مجرد اقتباس، أما إذا محيت كل آثار النص النثري الأصـلي، فإن ذلك هو السرقة.

فالتحويل بذه الصفة أو الأخذ من النثر هو " أجلّ السرقات " [2]؛ لأنه " أخفى وأحسن " [3]، نظرا لبعد الجنسين؛ الشعر والنثر، ولذلك عده ابن وكيع نوعا من " الحذق "[4] أيضا. ويوضح معنى هذا الحذق؛ بأن المعاني والحكم الجيدة المنثورة كالنوادر الشاردة، والحسناء العاطلة، منقوصـة مـن الزينة والشهرة حتى تنظم، والعارف بذلك قليل والجاهل به كثير [5]، وكأن المعنى الجيد ليس محلـه

النثر، فإذا وجد فيه فهو وضع غير عاد، ويظل مقصى ومخفيا حتى يتناوله الشعر، فيـزين ويـشتهر. لكن المقصود هو أن الشاعر يخفي أخذه ويضيف شيئا إلى النص لم يكن فيه، ومن ثم استحق معناه.

والثانية الإضافة.

فقد انبنت أحكام ابن وكيع ونظرته إلى موضوع السرقات على هذه العملية الثانية في الأخـذ؛ أي إضافة الشاعر وزيادته في جانب ما على النص الأصلي، بحيث تكتسب أحقية في المعنى، وعذرا في السرقة. فالأخذ من النثر وتحويل المعنى إلى الشعر مثلا، يتضمن إضافة مهمة؛ لأن المعـنى كـان خاملا، غير مشهور، وعاطلا عن الرونق والبهجة، والنظم هو الذي أبـرزها وأعطاها الشهرة؛ فقد " أبقى قائل الحكم المنثورة لسارقها من فضيلة النظم ما يزيد في رونق مائها، وبجة روائها...**فـإذا جَلاها النظم نسبت إلى السارق، واستحقت على السابق** " [6].

----

(1) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 324.

(2) ابن رشيق: العمدة، 293/2.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 78.

(4) المنصف، ص: 7.

(5) المنصف، ص: 7.

(6) المنصف، ص: 7.

وبذا يتجسد تغيير مدلول الإبداع من الاختراع إلى الأخذ والتحويـل بـشكل واضـح؛ وعبار م عن تزيين المعنى الجديد وحسن صياغته إشارة إلى ما ينبغي توفيره في الصياغة الجديـدة أي إضافته على الصورة السابقة للنص، فإذا " تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه " [1]. وبعبارة عبد القادر هني فإن المبدع بذه الصفة " لا يبدع شيئا في الحقيقة، إنما يعيش على فتات الأقدمين دون أن يـضيف إليها ما يجعلها عملا فنيا أصيلا يعبر عن ذات متفاعلة تفاعلا إيجابيا مع محيطها بكل معطياته الماديـة والمعنوية، ولا يـخدعنا هنا تشبيـه المبدع [كما هو لدى ابن طباطبا] في تعامله مع مادته بالصائغ " الذي يذيب الذهب والفضة "، لأن ابن طباطبا لم يرد به تفاعل المادة المستعارة وانـصهارها مـع العناصر الأصيلة داخل الذات المبدعة، لذا ظل يتحدث عن إخفاء المعاني بالأساليب التي اقترحهـا، وفي هذه الحالة يصبح الإبداع قرين الاجتهاد في تغيير الطلاء الخارجي وتجويده وإحكام الحيلـة في

ستر المعاني المختلسة إما بالقلب أو النقل أو بتغيير الترتيب أو بأية وسيلة أخرى توهم المخاطب أنه أمام شيء جديد" [2]. ومن هنا فإن الإضافة التي يوفرها الشاعر اللاحق ما هي إلا جزء من الحيلة التي توسل بها لأخذ المعنى من السابق.

وربما كان ابن رشيق قد أثر في من بعده بتفصيله لحالات الأخذ هنا؛ فمن زاد على المعنى السابق زيادة أكملت نقصه أو زينته فهو أحق به وأولى من مبدعه،"فأما إذا ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الاقتداء، فإن قصر كان ذلك دليلا على سوء طبعه، وسقوط همته، وضعف قدرته " [3]. ومن هنا سمى صفي الدين الحلي والبديعيون عموما حسن الإتباع، ويوضحه الحلي، فهو: " أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي توجب للمتأخر استحقاقا..إما بزيادة وصف، أو عذوبة سبك، أو قِصر وزن، أو تمكين قافية، أو تتميم نقص، أو تكميل لتمامه، أو تحلية بحلية من البديع يحسن بمثلها النظم وتوجب الاستحقاق " [4].

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 76. والوساطة، ص: 214.

(2) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 36.

(3) ابن رشيق: العمدة، 290/2.

(4) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 221. وابن حجة الحموي: خزانة الأدب، 373/2. وسماه العسكري: حسن الأخذ، كتاب الصناعتين، ص: 217.

فلا يكفي إذن إخفاء المأخوذ وطمس معالمه في النص الجديد فحسب، بل ينبغي أن تكون هناك **(زيادة)** أو إضافة تعكس جهد اللاحق، وتزيد في مد المسافة التي تفصل بين النص الجديد والقديم، يستحق بها السارق المعنى المأخوذ، ويكاد يكون هذا التصور محل إجماع النقاد القدماء.

ولذلك قرر ابن وكيع أن غياب هذه الزيادة يؤدي إلى تساوٍ بين اللاحق والسابق، الآخذ والمأخوذ منه، أو السارق والمسروق منه، فيعود المعنى عندئذ إلى صاحبه؛ لأن " الأول أحق به؛ لأنه ابتدع والثاني اتبع " [1]. والشاعر يحاول ويعمل على استحقاق المعنى بإخفاء أخذه عن طريق زيادة تذهب معالمه، أو تستوجب له فضلا عند من كشفها. وقد قيم ابن وكيع جلّ شعر المتنبي على ضوء هذه القاعدة؛ فقوله مثلا [2]:

طَلَعن شموسا والغمود مشارق   لَهن، وهامات الرجال مغارب

ينبه ابن وكيع أنه أخذه من قول ابن المعتز:

مـتـرديا نصـلا إذا لاقَـى الضريبـةَ لم يـراقب
فكأنه في الحـرب شمـ ـ ـ ـ ـ ـ ـس والرؤوس لـها مغـارب

فهو نفس " المعنى، والزيادة فيه من ذكر المشارق والمغارب معلومة لأن ما له مشرق فله مغرب. **فلا زيادة له يستحق بها ما أخذ** بل يدخل مع من أخذ منه في قسم التساوي؛ وإذا دخل في المـساواة فالفضل للسابق " [3]. فالمعنى غير جديد في نظره، وما يوهمنا أنه زيادة ليس كذلك. ولنقرأ توضيحا أكبر عند وقوفه على بيتي المتنبي [4]:

أُنصـر بجـودك ألفاظا تركت بها في الشرق والغـرب من عاداك مكبـوتا
فقد نظرتك حتى حانَ مـرتحـل وذا الوداع فكُـن أهلا لـمن شِئتـ ـا

فهما في نظره من قول علي بن الجهم:

---

(1) المنصف، ص: 9.

(2) المنصف، ص: 318. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 235/1، وبيتا ابن المعتز ليسا في ديوانـه، دار بيروت، بيروت، 1980.

(3) المنصف، ص: 318.

(4) المنصف، ص: 205. وبيتاه في ديوانه بشرح البرقوقي، 345/1، بلفظ (حان مرتحلي)وبيتا ابن الجهم في الأغاني، 212/10، ورواية صدر البيت الثاني فيه: (أأصدق أم أكني عن الصدق أيما)

أظـاهر إني عن خـراسانَ راحـل ومـستخبـر عنها فما أنا قائل
أأهجوك أم أثنـي عليك فأيـمـا تخيرت أهدتـه إليك المحافـلُ

ويركز هنا ابن وكيع على معنى تخيير الممدوح بين المدح الذي ينتج عن العطاء أو الذم الذي سينتج عن الحرمان، فقوله (ما شئت) " مجمل غير مشروح، ولعلي شرح واضح، وإن طال، فكلاهما محسن وبإزاء المختصر المشروح، وإذا جعلنا التطويل بإزاء المشروح دخل هذا الشعر في باب المساواة. ولو شاء الناظر فيها لأدخلها في قسم نقل الطويل الكثير إلى الموجز القصير. فصار أبو الطيـب **أرجـح** كلاما من غيره " [1]. فقد بين أن الزيادة التي تفوق بها هي نقل الطويل إلى القصير، وهي قاعدة من قواعده في دراسة السرقات. ليست الإضافة إذن مجرد حشو بل هي تغيير هام يدخله الشاعر علـى المعنى أو على صورته وهيئته الفنية؛ وربما كان ابن المعتز من أوائل وأدق من عبروا عن ذلك؛ إذ بين أن الشاعر لا يعذر في سرقاته حتى يزيد في إضاءة المعنى، أو أن يأتي بأجزل من الكـلام الأول، أو

يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه، ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه " [2]. ومن المؤكد أن المنظور النقدي الذي انبثق عنه هذا التصور مغاير تماما لتصور نقاد القرن الرابع (نقاد الأزمة)، بل إن مفهوم السرقة نفسه يكاد يكون مختلفا؛ لأن الإبداع هنا هو تكوين شخصي للنص يضع التراث في موقع الخلفية، ولا يتخذه نموذجا للمحاكاة.

----

(1) المنصف، ص: 206.

(2) المرزباني: الموشح، ص: 478.

الاشتراك والتوارد

مثل غيره من نقاد القرن الرابع اعتمد ابن وكيع منذ البداية التفرقة بين الاشتراك والسرقة، فقد استقر لدى معاصريه أن الاشتراك في المعاني وبعض عناصر النص الأخرى، عن وعي أو بدونه، لا يسمى سرقة، وقد يكون أصل الفكرة نظرية الجاحظ حول المعاني المطروحة في الطريق المشتركة بين الناس [1]، وهي ماثلة في تطبيقات كل من الآمدي والجرجاني [2] بشكل خاص.

بل إن المتأخرين انتهوا إلى ما يشبه القاعدة حول المعاني المشتركة وحول التوارد؛ فصفي الدين الحلي يجعل الاشتراك مظهرا عاما لاتفاق الشعراء في المعاني، وأقسامه عنده ثلاثة: قسمان منها من العيوب والسرقات، وقسم واحد من المحاسن [3]، لكنه في شرحه دلّ على أنه لم يقصد بالاشتراك الاتفاق في المعاني. غير أنه يفرد **للموارد** فصلا، بوصفها نوعا من أنواع البديع وهي " أن يتوارد

الشاعران على بيت أو بعض بيت بلفظه ومعناه، فإن كان أحدهما أقدم من الآخر وأرفع منه طبقـة حكم له بالسبق، وإلا فلكل منهما ما نظمه، كما جرى لامريء القيس وطرفة.." [4]. ويذكر الحلي كذلك **(التوليد)** كنوع بديعي وهو عنده على ضربين: من الألفاظ ومن المعاني، " فالذي في الألفاظ ليس فيه شيء من المحاسن، وهو إلى السرقات أقرب، لأنه عبارة عن ألفاظ تعجب الناظم من شـعر غيره، فيسلبها ويضمنها معنى غير معناها الأول في شعره " [5]. " والذي يولد من المعاني فهو من

----

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 99. وبعبارة حسن طبل، فإن الفكرة المجردة " بمثابـة المادة الخام "، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص: 203.

(2) الآمدي: الموازنة، طبعة أحمد صقر، 123/1، وذلك في الرد على ابن أبي طاهر عن سـرقات أبي تمـام، وينظر: والقاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 185 وقرر أيضا أنه بسبب الاشتراك ونفاذ المعاني " أحظـر علـى نفسي، ولا أرى لغيري بـت الحكم على شاعر بالسرقة "، ص: 215.ويشير عبد الستار الأسدي إلى أن توارد الخواطر أزال شبهة السرقة عن النص اللاحق لاعتماده على احتمال وقوع المصادفة على مستوى المعنى أكثر من اللفظ لتقارب لغة التعبير، ويمكننا إدراجه في التناص اللاواعي "، ينظر: التناص (السرقة الأدبية والتـأثر)، مجلـة كتابات معاصرة، بيروت، العدد44، المجلد 11، تموز 2001، ص: 74.

(3) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 175.

(4) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 205.

(5) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 215.

المحاسن، ..وهو أن ينظر الشاعر إلى معنى لمن تقدمه ويكون محتاجا إلى استعمال ذلك المعنى في بيت من قصيدته لكونه آخذا في ذلك الغرض جاريا في وصفه، فيورده ويولد بينهما معـنى آخـر" [1]. وهكذا فإن التصور السائد لدى النقاد أن الخواطر قد تلتقي عند معنى واحد، دون سابق اطـلاع. ويبدو أن تصورهم لما يعتبر (معاني) هو ما هداهم إلى هذا التصور؛ إذ المقصود هو المعـاني العامـة سواء بسبب طبيعتها؛ أي أنها مما لا يجهله الناس من كل أمة وكل لسان، أو بسبب كثرة دورانهـا على الألسنة واشتهارها [2]، كحسن الشمس والقمر، ومضاء السيف.. فالآمدي ينبه مـثلا إلى أن اعتبار ابن أبي طاهر أبا تمام سارقا في قوله [3]:

ألَـم تَـمت يا شقيق الجود من زمن   فقال لي: لم يمت من لم يـمت كرمـه

من قول العتـابي:

ردت صنائعـه إليـه حيـاتـه   فكأنـه من نشـرها منشـور

خطأ في الحكم؛ إذ جرى من عادات الناس أن يثنوا على الفاضل الميت بقولهم: ما مات من خلف مثل هذا الثناء. ومثل ذلك أيضا ما سبق إليه المتقدم " لكنه تدوول فكثر واستعمل، فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد، والفتاة بالغزال..".

ولقد كان من العناصر التي حفّزت ابن وكيع على تأليف (المنصف) رد أنصار المتنبي على صديقه حين بين لهم سرقاته أن ذلك من [4]: " اتفاق الخواطر، ومواردة شاعر لشاعر، واحتجوا بامريء القيس في قوله [5]:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجمل

----

(1) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 216.
(2) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 185.
(3) الآمدي: الموازنة، طبعة أحمد صقر، 123/1. وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 705، وفيه (مذ زمن).
(4) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 185. والمنصف، ص: 85.
(5) المنصف، ص: 2 و38، وكررها ص: 4. وبيت امريء القيس من معلقته، في ديوانه، ضبط: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص: 111. وبيت طرفة أيضا في معلقته، بديوانه، ص: 19.

فوافق خاطره خاطر طرفة في قوله:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجلّدِ

ويذهب ابن وكيع إلى أن هذا مجرد زعم [1] " وبإزاء هذه الدعوى أن يقال: بل سمع فاتبع. والأمران سائغان. والأولى أن يكون ذلك مسروقا لأنا قد رأينا لهذين الشاعرين ما لم تدع فيه موافقة، وهو قول امريء القيس:

وعنس كألواح الإران نسأتها   على لاحبٍ كالبردِ ذي الحبرات

وقال طرفة:

أمون كألواح الإران نسأتها   على لاحبٍ كأنه ظهر برجد

فإن جوزوا أن يكون هذا مسروقا فذاك مثله ".

فالتطابق التام في اللفظ والمعنى يمنع أن يكون هذا مجرد توارد خواطر؛ إذ قد يقع التوارد في المعنى فقط، فينتقل النص عندئذ إلى قسم آخر من أقسام السرقات، وكذلك إذا وقع في اللفظ فقط واختلف عنه في المعنى. لكن التطابق التام بينهما مؤشر على قصدية اللاحق وتعمده إدراج بيته في شعره.

ثم إن " دعوى الاتفاق في البيتين الأولين تنبغي من حاضر صنعة القصيدتين ووقت صنعهما شاعراهما، مخبر بأن الزمان في قولهما وظهورهما للناس واحد؛ وأن المكان الذي حضرا فيه، وحضر معهما واحد؛ وإلاّ فما يصل في دعواه إلى إيضاح برهان كما لا نقطع نحن عليهما ببطلان " [2].

----

(1) المنصف، ص: 38، وهذا عنده من أقبح السرقات وأدناها وأشنعها، وهو رأي ابن رشيق أيضا، العمدة، 289/2. بينما يعتبر أسامة بن منقذ وكثيرون البيتين مجرد توارد: البديع في نقد الشعر، ص: 310. وبيت امريء القيس في ديوانه، ص: 51. وبيت طرفة في ديوانه، ص: 22. وفيه (نصأ ا)، بمعنى زجر ا، أمون: يئمن عقارها، والاران: التابوت العظيم، واللاحب: الطريق الواضح، والبرجد: كساء مخطط.

(2) المنصف، ص: 38. وهو أيضا شرط ابن رشيق: العمدة، 282/2، ويبدو أن هذا المعيار قد تحول إلى قاعدة، ينظر: صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 205، وهو فيه يضيف عليه رتبة ومكانة الشاعر إلى عنصر الزمن.

فمعيار الزمن هو المؤشر الخارجي الوحيد (إضافة إلى الإقرار) الذي يمكن أن يثبت هذا التوارد؛ بأن يصرح من حضر إنجاز القصيدتين على أ ما أُبدِعتا في نفس الوقت ودون اطلاع أحد على نص الآخر. فالمقصود إذن أن كل ما هو تراث لا يمكن أن يقع فيه توارد؛ لأنه أصبح مستقلا، وابتعد مكانا وزمانا، رغم الاحتفاظ بإمكانية الأخذ منه، بالإخفاء والتحوير والتأثر، وليس أخذا كاملا كما سبق.

وقد يصطدم الناقد هنا بحالات مغايرة حينما لا يعرف صاحب النص، هذه مشكلة تطرح في سبيل تحديد زمن القائلين؛ لأنه " إذا جهل قائله جهل زمانه " [1]؛ فهوية صاحب النص هي المرجع الأساس في تحديد عصره، وفي هذه الحالة يتحول النص نفسه إلى مرجع، يجتهد الناقد الذكي

في دراسة بنيته لاكتشاف وتحديد السارق والمسروق منه. وقد طبق ابن وكيع ذلك على مثال نقلـه عن ابن قتيبة، الذي جعل أبا نواس سارقا له من بعض الشعراء ا هولين، وهو قوله [2]:

أجـارة بـيـتينا أبـوك غَيـور ... وميسـور ما يرجـى لديك عسير
وإن كنت لاَ خِلا ولا أنتِ زوجة ... فلا بـرحت دونـي لديكِ سـتور
وجاورت قوما لا تـزاور بـينهم ... ولا وصلَ إلا أن يكـونَ نشـور

جعل أصله ابن قتيبة أبيات لبعض الأغفال:

أجارة بـيـتينا أبـوك عسـوف ... وميسـور ما يرجى لديك طفيف
فإن كنت لاَ خِلا ولا أنتِ زوجـة ... فلا بـرحت دوني لديكِ سـجوف
وجاورت قوما لا تـجاور بـينهم ... ولا وصلَ إلا أن يكـونَ وقُـوف

وقد بادر ابن وكيع إلى التشكيك في إمكانية أن يرضى أبو نواس هذا لنفسه، " وهو لا يعجـز عن قول مثل هذا، الكلام ". فالغالب ألا يكون سارقا وذلك لاعتبارات عـدة:

- أن صاحب النص مجهول لم يعرفه ابن قتيبة، فالمؤشر الزمني الذي يفصل ويحدد الآخذ من المأخوذ منه، غائب.

---

(1) المنصف، ص: 40.

(2) المنصف، ص: 40. والأبيات ا هولة القائل ليست في الشعر والشعراء لابن قتيبة، أما أبيات أبي نواس ففي ديوانه، ص: 327، والرواية فيه: (وإن كنت لا خلما) أي صديقا، و (دوني عليك).

- أبو نواس نفسه ضجر من سرقة شعره، واستعدى صاحب الشرطة على خيار بن محمد الكاتـب الذي سلبه بعض شعره، " فهذا الاستعداء والإنكار لا يليق بما حكي عنه " [1].

- استغلال المؤشرات من داخل الأبيات يدفع إلى الاعتقاد أن النص الذي أنشده ابن قتيبة هو المنجز بعد أبي نواس، وبالتالي فصاحبه هو السارق؛ إذ يتضمن النص أدلة على أنه متأخر عن عهده لضعف صنعته؛ " ألا ترى أن (الغيرة) أشبه هاهنا من (العـسف) وأن (الميسور) أليق بجودة الـصنعة مـن (الطفيف).. و(نشور) في هذا الموضع أوضح معنى، وأجود في الصنعة" [2].

ومما سبق ندرك أن ابن وكيع يقصر الاشتراك على المعاني العامة التي لا تضيف شيئا مميزا للنص، بل هي مما تناقله الشعراء، فقول المتنبي [3]:

إني لأعـلم واللبيب خبيـر ... أن الحياةَ وإن حرصت غُـرور

هو معنى مستعمل كما قال؛ ولذا لا يدخل في نطاق بالسرقة، بل يعرض على أجمل الأمثلـة الـتي تناولته، ويوازن با، فلا يستحقه إلا بالجودة.

----

(1) المنصف، ص: 41.

(2) المنصف، ص: 41.

(3) المنصف، ص: 310.والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 231/2. يوضح عبـد القـاهر الجرجـاني أن الاشتراك ذا كان في الغرض على العموم كالمدح بالشجاعة لا يدخل في الأخذ، بل يكون الأخذ في وجه الدلالة على ذلك الغرض؛ كالتشبيه أو هيئات الصفة..ومتى كان هذا الأخير تشترك الناس في معرفته ومستقرا في العقول أخذ حكم العموم، كالتشبيه بالأسد في الشجاعة..فلا يبقى إلا ما يتوصل إليه بالتأمل والتدبر فهو الذي يـدعى فيه بالخصوص والسبق. أسرار البلاغة، ص: 313 وما بعدها.

قوانيـن السرقة

لقد لاحظ عدد من الباحثين الصلة القوية التي تربط بين تقنين السرقة وبين المأزق الذي وقع فيه المحدثون، عند إحساسهم بأزمة الابتكار؛ لإيما م بنفاذ المعاني، وعدم قدر م على تصور إبـداع وابتكار خارج الموروث الشعري القديم [1]، فالسرقة مخرج من المأزق، خاصة وأ م أثبتوا أ ا سلوك طبيعي وثابت في تاريخ الشعر العربي. إلا أن المحدثين حين نفضوا أيديهم من معركتهم مع المحافظين عادوا ليثبتوا نفس الفكرة التي روج لها خصومهم في تلك المعركة؛ إذ تخفي فكرة الـسرقة إجـلالا وتعظيما وتقديرا للسابق على اللاحق، فكأ م يناقضون ما دافعوا عنه، وهو مـا حـير القاضـي

الجرجاني واستغرب له [2]. فقد تحول أبو تمام وابن الرومي وأبو نواس وغيرهم مـن رمـوز الأدب المحدث الذين كانوا مرفوضين إلى سلف يوازن كل شاعر جديد بشعرهم وتنسب فضائله إليهم.

ويبدو أن النقاد قد أحسوا أن هذه المدرسة التي بدأها مسلم بن الوليد وأبـو تمـام مازالـت مستمرة، وأن الصلة بينها وبين شعراء العصر وعلى رأسهم المتنبي مازالت قوية، ولا يجوز بأي حال إنكارها، واهتدوا بالرجوع إلى تلك الأصول إلى أن المعاني متصلة ببعضها، بل تكون أحيانـا هـي نفسها، وتكون أحيانا فروعا عنها، أو نتيجة لها، فإذا وضع هذا التصور في نطاق الخـصومة كـان أقرب مصطلح يرد إلى الناقد هو السرقة، فيلبي حاجته ويحقق مختلف أهدافه. ولهذا الـسبب تبلـور النقاش حول سرقة (المعنى)، الذي سبقت الإشارة إلى أنه لم يكن محددا بدقة. ولكن الحاجة الجماعية إلى معاني السابقين (لحل الأزمة)، جعلتهم لا يحتدون في مسألة التعامل معها، بل أبقوا على إمكانية تناول تلك المعاني، لكنهم اهتموا بدراسة وضعيتها وسبل الوصول إليها، فأكدوا أن منها معـاني لا ينطبق عليها وصف السرقة.

فالسرقة لا يقصد بها المعاني التي تواردت فيها الخواطر، أو المشتركة أو حتى المبتذلة المكرورة،

---

(1) إذن " أمام ضغط رصيد المعاني قـنن النقاد السرقة " كما يقول توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية، ص: 110. وينظر: حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، ص: 222.

(2) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 49 وص: 53 خاصة.

وإنما هي أخذ " المعنى الرائق " [1]؛ أي سرقة " بيت المعنى " [2]. يوضح حسن طبل المبدأ العام هنـا وهو " أن أخذ الفكرة المجردة أمر لا حرج فيه على الشاعر، لأن الأفكار تـراث عـام مبتـذل أو مطروح في الطريق لا ينسب لأحد ولا يحظر على أحد، أما الصورة الخاصة في الشعر، فهي الجانب الفني الذي يتفرد به الشاعر، وتبرز فيه مشاعره وخواطره الخاصة، ومن ثم فإنها الجانب الذي يـأبى النقل ويحظر فيه الأخذ " [3]. وعلى الرغم من صحة الأساس الذي بني عليه هذا التوضيح، إلا أنـه يبدو في خطاب القدماء عدم التفرقة بهذا الوضوح بين المعنى كفكرة مجردة والصياغة الخاصة لـدى تقعيدهم مصطلح (بيت المعنى)، فهما ملتبـسان وعلى الأخص خلال التطبيق. فقد تصوروا مثلا أن " السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه.. والسرق أيضا إنمـا هـو في البـديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة " [4]. ولهذا نحس لدى النقاد نظرة متعـددة

للمعنى، فهو الفكرة ا ـردة والحكم على الأخذ فيها نسبي، وهو أيضا الصورة الفنية لتقديم المعنى لأ ا تطبعه ببنية خاصة، وهذه الأخيرة سيطرت على كثير من ملاحظا ـم حول السرقات، لكن بوصفها معنى وليس مجرد صياغة.

لقد أولى النقاد هذه السرقة اهتماما كبيرا؛ وأكثروا فيهـا التفريـع والتقـسيم، وتعـددت مصطلحا ا والاختلاف حولها، ففي أنواعها نجد الحاتمي مثلا يحدد تسعة عشر نوعا مـن الأخـذ والسرقة، وقد " رتب أصول هذا الباب وميز مصطلحه، وكان هو يحس بذلك. فلذا نسمعه يقول: " وفرقت بين أصناف ذلك فروقا لم أسبق إليها و لا علمت أن أحدا من علماء الـشعر سـبقني في جمعها " [5]، لكن إحسان عباس يلاحظ أن ما يلحق بالسرقات فعليا مما عده الحاتمي إنما هي الأنواع التسعة الأخيرة، أما الانتحال والانـحال والإغارة والمعاني العقم والمواردة ..فليست داخلة فيه [6]،

---

(1) المنصف، ص: 85.

(2) المنصف، ص: 88.

(3) حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، ص: 203.

(4) القول لعبد الكريم النهشلي، العمدة لابن رشيق، 280/2.

(5) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 258..

(6) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 262.

وكان ابن رشيق قد قـيم تقسيمات الحاتمي بأ ا " ليس لها محصول " [1]. وقام ابن رشيق بإجمـال هذه الأنواع قبل تفصيلها والتمثيل لها، " **فالاصطراف** أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيـصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو **اجتلاب واستلحاق**، وإن ادعاه جملة فهو **انتحال**، ولا يقال (منتحل) إلا لمن ادعى شعرا لغيره وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مـدع غير منتحل، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه غلبة فتلك **الإغارة والغصب**، وبينهما فـرق.. فـإن أخذه هبة فتلك **المرافدة**، ويقال الاسترفاد، فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو **الاهتدام**، ويسمى أيضا النسخ، فإن تساوى المعنيان دون اللفظ وخفي الأخذ فـذلك **النظـر والملاحظـة**، وكذلك إن تضادا ودل أحدهما على الآخر، ومنهم من يجعل ذلك الإلمام، فإن حول المعنى من نسيب إلى مديح فذلك **الاختلاس**، ويسمى أيضا نقل المعنى، فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك **الموازنة**، فإن

جعل مكان كل لفظة ضدها فهو **العكس**، فإن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر - وكانا في عصر واحد – فتلك **الموارده**، وإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض فذلك هو **الالتقاط والتلفيق**، وبعضهم يسميه الاجتذاب والتركيب، ومن هذا الباب **كشف المعنى والمجدود** من الشعر، **وسوء الإتباع**، **وتقصير الآخذ** عن المأخوذ منه " [2]. ويبدو أن ابن رشيق قد وقع هو الآخر - دون وعي - فيما آخذ فيه ابن وكيع من حيث التضييق على الشعراء والمبالغة في أنواع السرقة.

وانطلاقا من مبدأ ضرورة لجوء الشاعر إلى تراثه والأخذ والسرقة منه، بسبب أزمته بنفاذ المعاني ونضوب الكلام، وبسبب القبول العام بمبدأ الأخذ المشروط، فإن ابن وكيع لا يستخلص حكما مطلقا برفض السرقة -كما مر - بل يرسمها ويضع لها الحدود والمعايير والقوانين. ولذا اعتبرها قسمين كبيرين:

سرقة محمودة " تغفر ذنب سرقته، وتدلّ على فطنته " [3]، وأخرى **مذمومة**؛ كونها انتهت إلى مسخ لا إلى نسخ [4]. فلم يعتمد فيها الشاعر فطنته ولا تأمله بل اكتفى بمجرد الأخذ الساذج.

---

(1) ابن رشيق: العمدة، 280/2.

(2) ابن رشيق: العمدة، 282/2.

(3) المنصف، ص: 9.

(4) المنصف، ص: 174-495-512..

وقد عرض ابن وكيع في القسم النظري لكلا القسمين، وأوضحه بأمثلة من نصوص عدد من الشعراء، كما أننا نلقى تفصيلات وشواهد أخرى خلال القسم الخاص بدراسته لسرقات المتنبي.

السرقة المحمودة:

فالأوجه العشرة الأولى تجعل السرقة محمودة أو صحيحة [1]. وإنما عدت كذلك؛ لأنها في نظره تمنح للسارق استحقاق المعنى، بإضافةٍ أو **(زيادة)** كان النص السابق الأصلي عاريا منها، وهو نفس المبدأ الذي جعله ينوه بالأخذ من النثر كما مر؛ باعتبار زيادة عنصر النظم والزينة. وقد حاولنا تجميعها، في شكل مبادئ ومجموعات عامة؛ لتقاربا.

1- إعادة التركيب: فالأمر يتعلق هنا بإعادة تركيب تعبير مغاير عن المعنى، ومنه:

- **الإيجـاز**: أو استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل [2]. ففي المثال الذي أورده حـول بيـت بشار الذي اختصر معناه سلم الخاسر، اعتبر البيت الثاني أخف وأوجز، وأدرك بشار نفـسه أنـه سيمحو بيتـه من الذاكرة لِثِقَله [3]. فالإيجاز قوة تـضاف إلى المعنى، تزيـد في كثافـة الدلالـة وتركيزها، وتـسهل على الراوية النقل، وعلى القاريء الاحتفاظ بالبيت. وقد قدم مثلا آخر مـن قول طرفـة [4]:

أرى قَبـر نحامٍ بخيلٍ بمالِـه كقبـرِ غَوِي في البطالة مفسِـد

فقد اختصره ابن الزبـعري فقال:

والعـطِيـات خِسـاس بيننا وسـواءٌ قَـبر مـثْرٍ ومـقِـلْ

ولاحظ أن البيت الجديد تأسس على معنيين، واحد في الشطر الأول، وضـغط معنى بيت طرفة كله في الشطر الثاني، بحيث غدا لإيجازه وخفته أقرب إلى الأمثال السائرة، محافظا علـى بـروز المعـنى ووضوح اللفظ في نفس الوقت [5].

---

(1) المنصف، ص: 5.

(2) المنصف، ص: 9.

(3) المنصف، ص: 10.

(4) المنصف، ص: 9. وبيت طرفة في ديوانه، ص: 33، وبيـت ابـن الزبعـري في الأغـاني لأبي الفـرج، 137/15.

(5) المنصف، ص: 9.

ولا بد أن ابن وكيع الذي أشار إلى بلاغة الإيجاز [1]، ونوه بها، قد قيم جهد الشاعر الثاني على ضوء تحكمه في ما يسميه (الصنعة)، وفطنته، بل وفي الإضافة التي لا بد أن ينوه بها ناقد السرقات.

- **تغيير الصياغة**: ولكن لا يتعلق الأمر هنا باختصار المبنى، بل بإبداع صياغة جديـدة، فالـشاعر يتعامل مع نص لاحظ فيه قصورا ما، ويعتقد أنه بإمكانه إعادته في صورة أفـضل. وتـضم هـذه ا موعة نوعين من أنواع السرقات كما ذكرها ابن وكيع.

- فقد ينقل الشاعر لفظا رذلا إلى لفظ رصين جزل، لأن الصياغة السابقة بدت ضعيفة بينما يقـدم المعنى في صياغة جديدة قوية متماسكة.

ومنه قول العباس بن الأحنف [2]:

زعموا لي أنـها باتت تـحمْ ابتلى اللهُ بـذا من زعـم
اشتكت أكمل ما كانت كما يشتكي البدر إذَا ما قِيل تم

فنفس المعنى نقله ابن المعتز في قوله:

طَوى عارض الحُمى سناه فَحالا وألبسه ثوب السـقَام هـزالا
كذا البدر محتـوم عليه إذا انتهى إلى غايةٍ في الحُسن صار هلالا

واعتبر ابن وكيع المعنى لطيفا [3]، لكن الصياغة الأولى بدت له رذلة ضعيفة، فهي صحيحة ولكنـها تنقص فخامة، بينما استطاع ابن المعتز أن ينقلها إلى مستوى الجزالة. فبيت ابن الأحنف انبنى علـى عبارة واهية عادية (ابتلى الله بذا من زعم)، وكأنه ينقل دعاء عوام، بينما نقل ابن المعتز المعنى نفسه في صورة فخمة وتركيب قوي.

- ويدخل النوع الثالث أيضا في إعادة التركيب، فالمعنى الأصلي جيد، لكن صـياغته قبيحـة دون معناه، فيأتي اللاحق إلى نفس المعنى فيخرجه في عبارة سليمة، كقول أبي نواس [4]:

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) المنصف، ص: 445. ولما أنصف فيه ابن وكيع المتنبي وسلّم له فيه بالمعنى بسبب الإيجاز أمثلة كثيرة منـها، ص: 355-358-369-370..

(2) المنصف، ص: 12، وأورد مثالا آخر، ص: 13. وبيتا عبد الله ابن المعتز ليـسا في ديوانـه، طبعـة (دار بيروت)، 1980.

(3) المنصف، ص: 12. واعتبرهما متطابقين رغم اختلاف الصورة (التمام – الهلال).

(4) المنصف، ص: 13. وبيتا أبي نواس في ديوانه، ص: 169.

بـح صوت المال مـمـا مـنك يشكو ويصيـح
ما لهـذَا آخـذٌ فَـ ـ ـ ـ ـ ـ ـوق يديـه أو نصيـح؟

فلفظه عنده (قبيح) لكن مسلم بن الوليد، استثمره فأعاد إنتاجه في تركيب جيد فقال:

تظَلم المالُ والأعداءُ مِن يـدِهِ لازالَ للمال والأعداء ظَـلاما

والقسمان السابقان متقاربان، وما يفترق فيه هذا القسم عن السابق أن المعنى هنا أفـضل مـن المبنى؛ أي أن المبنى دونه، ولكن من حيث القبح وليس من حيث خلوه من الجزالة. فمن الـضروري انسجام الصياغة مع المعنى.

وقد يعود قبح الصياغة هنا إلى الحشو، فقول أبي العتاهية مثلا [1]:

كأنـ ـها في حسنِـ ـها درة   أخرجـها اليـم إلى الساحل

لا يزيد في نظره عن تشبيه المرأة بالدرة بياضا وحسنا، وبقية البيت حشو، لكن بشار استطاع إيصال المبنى إلى مستوى المعنى، في قوله [2]:

تلقَى بتسبيحة مِن حسـن ما خلقَت   وتستفز حشى الرائي بإرعـ ـاد

كأنـها أُفْـرِغَت في قَشـر لؤلـؤة   فكُـل أَكْنـافِـها وجه بمرصاد

فما اعتبره ابن وكيع حشوا هو سبب القبح؛ لأنه يوهم بزيادة ليست فيه حقيقة، أمـا المقارنـة بكامل نص بشار، فهي بعيدة. فهو لا يهتم إلا بعلاقة يتصورها بين البيـتين رغـم اختلافهمـا، واختلاف توجههما نحو هذا المشبه به. ولم ير في شطر أبي العتاهية ما يضيف إلى معنى البيـت؛ لأن إخراج اليم للدرة إلى الساحل لا علاقة له بالتشبيه الذي استقل بالشطر الأول، ومن ثم اعتبر المعـنى المقصود تاما في الشطر الأول وليس إلا تشبيه المرأة بالدرة في الحسن.

2- السرقة أيضا تكون **بالتوليد**. ولنجمع تحت هذا العنوان أربعة أوجه من وجوه السرقات كمـا وردت في تقسيم ابن وكيع:

- بتوليد معنى **عكس المعنى الأصلي**؛ أي بنقله من الدلالة على الهجاء إلى الدلالة على الثناء والمدح. كالأبيات التي دارت عن الحجاب في قول البلاذري مثلا [3]:

---

(1) المنصف، ص: 14.

(2) المنصف، ص: 14. حشا: كتبت في الأصل (حشى).

(3) المنصف، ص: 15. وبيت البحتري ليس في ديوانه.

قد يـرفع المرءُ اللئيم حجابـه   ضعة ودونَ العـرف منه حجاب

فقد عكسه البحتري في قوله:

وإن يحلْ دوننا الحجاب فلن   تحجـب عنا آلاؤه ونِـعمـه

وكأنما يرد على السابق أو يصححه، ففي البيت الأول يرفع اللئيم الحجاب المادي عن قاصديه لكن حجابا معنويا يمنع عرفه عنهم، بينما يمنع الحجاب المادي في البيت الثاني وصول الناس إلى الممدوح لكن نعمه وعطاياه تصلهم، فانقلب الهجاء إلى مدح رغم أن المكونات الأساسية للمعنى واحدة.

ويوضح ابن طباطبا أن هذه الحيل العامة تهدف إلى إخفاء المسروق، يقول: " ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادهـا

والبصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة؛ فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها " (1).

وقد ربط ابن طباطبا بين هذا التصور وعمل الصباغ والصائغ اللذان يعيدان ما يصنعانه في هيئة أخرى حتى لا يعرف. ولهذا النوع من التوليد أمثلة كثيرة، بل يورد ابن وكيع كيف يعيد ابن الرومي معنى بالعكس، فيستعمله في المدح بعد كان أورده في بعض أهاجيه، فقد قال يهجو (2):

ما شئت من مالٍ حِمى   يأوي إلى عِرضٍ مباح

ثم عكسه هو نفسه في قوله يمدح :

هو المرءُ أما مالُه فمحلّل   لِعافٍ، وأما عِرضه فمحرم

وسيعود ابن وكيع إلى التعليق على البيت الثاني لما رآه من اختلاله.

- -

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 77. وينظر للأخذ بالعكس الوساطة، ص: 206.

(2) المنصف، ص: 15، وبيت ابن الرومي الأول في ديوانه، 322/1. وبيته الثاني فيه أيضا، 217/3.

- من التوليد أيضا **استخراج معنى من معنى احتذى عليه**، وإن فارق ما قصد به إليه. فالشاعر اللاحق يتجه إلى غرض مباين لغرض السابق، لكنه يسلك مسلك سلفه الذي نبهه إلى المعنى، فقد اشتق منه معنى وظفه في سياق مغاير وهدف مختلف. فقول أبي نواس إنما هو في الخمر (1):

لا ينزلُ الليلُ حيثُ حلت   فَدهرُ شُرّابِها نهار

لكنه متصل بقول البحتري الذي استخرج معناه من قول أبي نواس السابق رغم أنه كان في موقف الغزل:

غَابَ دجاها وأي ليل   يدجو علينا وأنت بدر؟!

ومن ثم فإن الفكرة نفسها تبدو محايدة لا تتعلق بالموضوع نفسه ولا ترتبط به، بحيث يمكن استثمارها في موقف مختلف. فالليل لا يحل بوجود الخمر، ولا يحل أيضا بحضور الممدوح، ومن الواضح أن المسالة هنا مرتبطة بالصورة وليس بالمعنى المجرد.

وقد نقل أبو تمام بنفس الطريقة من قول أبي نواس في الخمر أيضا [2]:

مِن شـراب كأنه كل شيء   يتمـنى مخيـر أن يكونا

ولـد منه في وصف الممدوح:

فَلَو صـورت نفسك لم تـزِدها   على ما فيك من كـرم الطّبـاع

فهذا توليد لمعنى هو جديد في المدح، لكنه في الأصل موجود في غرض الخمر، فذلك أصله، ولذا لم يعتبر مبدعا للمعنى بل سارقا. فبلوغ الغاية في الأماني بالنسبة إلى الناقد هو المعـنى الـذي تداولـه الشاعران، رغم أنه في النص الأول يتعلق بالخمر، وفي الثاني بكمال الممدوح.

لكن التوليد هنا عملية **تحويل**، تبدو متعلقة بالفكرة نفسها، لكنها في التطبيق تتداخل مع الصياغة؛ أي:

---

(1) المنصف، ص: 16، والبيت في ديوانه، ص: 146، بعبارة (قليل شرابا)، وبيـت البحتـري في ديوانـه، 70/1، وفي كتاب الصناعتين، ص:219 أن أبا نواس عكس المعنى بعد أن أخذه من قيس بن الخطيم متغزلا:

قضى الله حين صـورها الـ ـ ـ ـ ـ ـخالق ألا تـكِـنها السـدف

وأورد العسكري أمثلة كثيرة عن هذه الطريقة في التوليد والتحويل، ص: 220 وما بعدها.

(2) المنصف، ص: 16. وبيت أبي نواس في ديوانه، ص: 593، والرواية فيه (من سلاف كأ ا) وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 356.

تحـ ـويل ——— معنى عكس المعنى السابق (من المدح إلى الهجـاء..)

└ معنى مغاير للمعنى السابق (من الخمر إلى الغزل / الخمر إلى المدح..)

- وقد يولّد الشاعر **معنى من نفس المعنى السابق**، لكنه يبدع تركيبا مغايـرا، وهذا في نظر ابن وكيع " من أدل الأقسام على فطنة الشاعر؛ لأنه جرد لفظه من لفظ من أخذ منه " [1]، وكأن ا ال لدى الشاعر هنا أضيق مما كان عليه في الأقسام الأخرى، من عكس المعنى أو توليد معنى مغـاير؛ إذ يكون في موقف صراع مع صورة المعنى الأصلي، التي كثيرا ما يجد الشاعر صعوبة في تحقيق انفصال تام عنها، بل إن مدار البراعة كله عندهم كامن في هذا المطلب؛ أي التخلص من كل قرينة تشير إلى المعنى الأصلي.

فقول أبي نواس في محبوب أعرض عنه بوجهه [2]:

يا قمرا لِلنـصف من شهرنا   أبـدِي ضياء لِـثمان بـقِين

أصله من قول قيس بن الخطيـم:

تصدت لنا كالشمس تحت غَمامة بدا حاجِب منها وضنت بحاجـب

فقد تصور ابن وكيع أن الإخفاء هنا هو المعنى المركزي في النـصين رغـم اخـتلاف الدلالـة والصورة، وللبيتين معنى واحد، فالموصوف يقوم بعملية الإخفاء، فيبدو جزء منه كما القمـر ليلـة النصف، أو يبدو جزء منه كالشمس تحت الغمامة، أما سائر التفاصيل وموقع الصورتين في الـسياق ودلالتهما على تجربة الشاعر، فلا م ابن وكيع.

- وأشـد صعوبة من آلية التوليد السابقة، قيـام الشاعر في أخذه " **بتوليد معان مستحسنات** في **ألفاظ مختلفات** " [3]، وقد " قلّ وجوده؛ لأنه من أحق ما استعمل فيه الشاعر فطنته، وكـد فيـه فكرته " [4].

----

(1) المنصف، ص: 17.

(2) المنصف، ص: 17. وبيت أبي نواس ليس في ديوانه. أما بيت قيس بن الخطيم فهو من مذهبته بلفظ (تبدت لنا)، ينظر: جمهرة أشعار العرب، لأبي زيد القرشي، دار صادر، ودار بيروت، بـيروت، 1963، ص: 227. وطبقات الشعراء لابن سلام، ص: 10.

(3) المنصف، ص:18. وينظر: بدوي طبانة: السرقات الأدبية، ص: 187 قال: وسماه بعض النقاد: السلخ.

(4) المنصف، ص: 18.

ولنأخذ مثالا مما قدمه، وهو قول الشاعر [1]:

كأن كؤوس الشرب والليل مظلم وجوه عذارى في ملاحف سـود

فهو من قول ابن المعتز:

وأرى الثـريا في السماء كأنـها قـدم تبـدت من ثياب حِـداد

ففي البيت الأول صورت كؤوس الشراب في الليل كأ ا وجوه العذارى في الملاحف الـسود. أما في الثاني فصورت الثريا ليلا، كأ ا قدم ظهرت من خلل ثياب الحداد السوداء. وإذا بحثنا عـن المشترك بينهما أدركنا تصور ابن وكيع، فهو ظهور البياض في السواد. فالكؤوس تظهر في الظـلام مثل ظهور العذارى في الملاحف السود، وتبدو الثريا ليلا عند ابن المعتز كقدم ظهرت خلل الثيـاب السود.

وقد أعاد هنا في أمثلته بيت أبي نواس السابق [2]:

لا ينـزلُ الليلُ حيثُ حـلت   فَـدهـر شـرابِـها نـهـار

قال إن أبا نواس اشتق منه:

واسقِنيهـا من كُـمـيـت   تـدع الليـلَ ـ ـارا

وكذلك قوله:

قال: ابغِني المصباح قلت له اتـئد   حسبي وحسبك ضوؤهـا مصباحا

فسكبت منها في الزجاجـة شربة   كانـت له حتى الصباح صباحـ ـا

فهي " معان متقاربات، وألفاظ متناسبات، مولد بعضها من بعض ". وقد يبدو هذا النوع من الأخذ والتوليد متداخلا مع عمليات التحويل السابقة، وهذا صحيح، إلا أن الفـرق بينـهما يكمـن في الاحتفاظ بنفس الغرض ونقل المعنى إلى صياغات مختلفة.

- -

(1) المنصف، ص: 19. ونسبه المحقق إلى ابن المعتز، وليس البيت الأول في ديوانـه، وأنـشده عبـد القـاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 84. وأما بيته الثاني ففيه ، ص: 177.

(2) المنصف، ص: 18، وقد سبق البيت، وهو في ديوانه، ص: 146، بعبارة (قليل شرابا)، والبيت الثـاني في ديوانه أيضا، بلفظ (واشربنها من كميت)، ص: 245، وفيه أيضا البيتان الأخيران، ص: 146.

3- وتضم ا موعة الثالثة **السرقة بالزيادة أو الإضافة**، ولا تتعلق بإبداع تركيب جديد كما مر في ا موعة الثانية، بل باعتبار أفضلية أحد الشاعرين على الآخر في الصياغة مع الاتفاق في المعنى.

- فقد يرجح السارق على المسروق منه **بزيادة لفظه على لفظه**. فحسان بن ثابت يقول [(1)]:

إن كنتِ كاذبةَ الذي حدثِتني   فنجوت منجى الحارث بن هشام

ترك الأحبةَ أنْ يقاتلَ دونـهم   ونجا ِبرأس طِـمِـرةٍ ولجـام

سرقه أبو تمام فقال:

ونجا ابن خائنة البعولة لو نجا   بمهفْـهف الكَشـحين والآطَـال

فالمعنيان واحد، وكلا الشاعرين صور فارا من المعركة نجا على فرس قوي جيد. والفـرق بينـهما يكمن في زيادة اللاحق قيما تعبيرية تنقص السابق. ولذا تكون الأحقية في المعنى لأبي تمام.

ومثله قول جميل بثينة [(2)]:

أريد لأنسى ذكـرها فكأنمـا   تمثـل لي ليلى على كل مرقـب

فقد أخذ منه كثير قوله:

أريد لأنسى ذكـرها فكأنمـا   تمثـل لي ليلى بكُـل سبيـل

فقد زاد على قول جميل وقدم المعنى في صياغة أفضل، رغم احتفاظه بأكثر ألفاظ البيت.

- وقد يرجح السارق **بزيادة أيضا، ولكن** في **المعنى**، زيادة تكون من تمامه. فالمعاني لا تختلف.

ويقارن هنا ابن وكيع بين قول أبي حية النميري [3]:

فألقت قناعا دونه الشمس واتـقت   بأحسن موصولين: كـف ومِعصـم

وقول النابغة الذبياني:

سقطَ النـصيف ولم ترد إسقاطَه   فتنـاولتـه واتـقَـتنا باليـد

----

(1) المنصف، ص: 23. وينظر: أسامة بن منقذ: البديع، ص: 291. والبيت في ديوان حسان، تحقيق: عبد. أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2(د.ت)، ص: 214. والطمرة: فرس كثير الجري. وبيـت أبي تمـام في ديوانه، ص: 482، والآطال، جمع إطل: الكشح والخصر.

(2) أشار السابقون إلى أخذ كثير البيت، ينظر: الأغاني، 96/8. وليس بيت جميل في ديوانه،دار بيروت (د.ت).

(3) المنصف، ص: 21. وأبو حية النميري من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، وبيته في طبقات الـشعراء لابن المعتز، تحقيق: عبد الستار فراج، دار المعارف، مصر، ط2، ص: 146. وبيت النابغة في ديوانه، ص: 96.

واستنتج أن النابغة لم يزد " على إخبارنا باتقائها بيدها، وزاد عليه أبو حية بقوله: (دونه الـشمس) وخبر عن المتقى بأحسن خبر، فاستحقه!" [1]. فابن وكيع يرى أن المعنى هـو ابتعـاد النقـاب أو سقوطه، ومحاولة المرأة ستر وجهها، وهو موجود في البيتين، بل إن صياغتهما تبدو جيدة، لكن أبـا نواس زاد في المعنى بوصفه للكف والمعصم، وهي زيادة يجعلها ابن وكيع من تمام المعنى. ومن ثم فإن أبا نواس يستحق المعنى رغم أنه اعتمد فيه على سلفه.

ويلاحظ أيضا أن أبا نواس حين قال [2]:

جريت مع الصـبا طَلْـق الجُموح   وهان علـي مأثور القبيـح

إنما استعاد قول بشـار:

ولقد جريت مع الهوى طَلْـق الهوى   ثم انثنيـت فلم أجد لي مركضـا

ويرى أن " (طلق الجموح) أشعر من (طلق الهوى) ، ولم يخبر أنه (ارعوى ولم يجد مركضا) وتمم بيته بخبر ثان، يليق بالأول " [3]. فالمقصود أن انطلاق الجموح أنسب وأليق للجري وبنية التشبيه بالفرس، لكن المهم في نقده أنه تصور في الشطر الثاني من بيت أبي نواس إضافة للمعنى؛ فبينما استمر بشار في تطوير الصورة المؤسسة في الشطر الأول، خرج أبو نواس إلى معنى جزئي ثان، وهو ما اعتبره ابن وكيع زيادة وتكملة للمعنى تحسب له.

من هنا، فإن مدلول الإضافة لا يتعلق فقط بتغيير التكوين الفني فحسب، بل وكذلك بالمعنى، رغم أن الفكرة قد لا تكون صحيحة لاختلاف النصين باختلاف سياقهما، واختلاف النظرة إليهما وتقييمهما. وبهذا القسم من أقسام السرقات تنتهي الأنواع التي انبنت على تحويل أو تغيير أو إضافة شكلية أو معنوية على نصوص السابق.

---

(1) المنصف، ص: 21.

(2) المنصف، ص: 22. وبيت أبي نواس في ديوانه، ص: 150، قد أورد الجرجاني في الوساطة الأبيات ومقابلها من شعر الأقيشر وشك في نسبتها له لعدم مشابهتها شعره وأنه لم يجدها في ديوانه، ص: 197، ورويت:

جريت مع الصبا طَلْق العتيق وهان علي مأثور الفسوق

(3) المنصف، ص: 22.

4- وكما قد يتوقع الباحث المتتبع لمنطق ابن وكيع في هذا التصنيف، تصور ناقدنا أيضا تلك الحالة التي لا إضافة فيها ولا توليد ولا إعادة تركيب، بل هي حالة **يساوي** فيها " الآخذ المأخوذ منه في الكلام حتى **لا يزيد نظام على نظام** " [1]. فقد تصور النقاد أنه من الممكن أن يتداخل نصان يتماثلان في المعنى وفي الصياغة، ولا يرجح أحدهما عن الآخر.

ومن أمثلة ابن وكيع قول حسان [2]:

يغشونَ حتى ما تهر كلابهم لا يسألون عن السواد المقبل

أخذه الحكمي فقال:

إلى بيت حانٍ لا تهر كلابه علي ولا يخشون طُول ثوائي

فلا فرق بين المعنيين [3]، ومنه فالأول " أحق به لأنه ابتدع والثاني اتبع " [4]. وقد طبق ذلك على قول المتنبي مثلا [5]:

مِلِك تكـون كيف شاء كأنما | يجري بفَصل قضائـه المقدور

فالشطر الأول في نظر ابن وكيع من قول أبي تمام:

فَلَو صـورت نفسك لم تـزِدها | على ما فيك من كـرم الطِّبـاع

والشطر الثاني من قول ابن الرومي:

لَست تحتج بالزمان ولا المقـ | ـدور أنت الزمانُ والمقـدور

فابن الرومي جعله الزمان والمقدور، وهي زيادة، أما زيادة المتانبي فهي جمعه معنى البيتين في بيت

- -

(1) المنصف، ص: 19. ويبدو أن خطأ قد وقع؛ فقد أثبت المحقق رضوان الداية ما وجده في المخطوط، وهـو يتعلق وينطبق على الزيادة في المعنى، وألمح في الهامش ص:23 نقلا عن نضرة الإغريض إلى الفصل الأصلي عـن التساوي، وهي الأمثلة نفسها التي استعملها فيما نقله في الهامش هنا، وسنشير إليهما معا. وحول التساوي أيضا ينظر بدوي طبانة: السرقات الأدبية، ص: 213، والعسكري: كتاب الصناعتين، ص: 255.

(2) المنصف، (الهامش) ص: 23. وفي المتن، ص: 25. وبيت حسان في ديوانه، ص: 184. وبيت الحكمـي (أبو نواس) في ديوانه: ص: 21، والرواية فيه (ولا ينكرن طول ثوائي).

(3) المنصف، (الهامش) ص: 23. وفي المتن، ص: 25.

(4) المنصف، (الهامش) ص: 19. وص: 317، 318.

(5) المنصف، ص: 317. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 239/2. وبيت أبي تمام في ديوانـه، ص: 356، أما بيت ابن الرومي ففي ديوانه، 28/2، وفيه (لست تعتلّ).

واحد، فتساويا، ورجحا عنه بالتقدم ؛لأن المبدأ العام لابن وكيع أن هذه الحالة تقتـضي إنـصاف السابق والحكم بأحقيته في المعنى.

هذه الوجوه العشرة هي ما اعتبره ابن وكيع صور السرقة المقبولة (المحمودة)، وقد اعتبرهـا كذلك، لأ ا تستجيب للقاعدة التي وضعها من حيث اشتراط إخفاؤها أو تضمين الـنص الجديـد إضافة تسوغ وتبرر الأخذ، وتقنع الناقد بإسناد المعنى المأخوذ للسارق. ويمكن تلخيصها وتنظيمها في المشجر التالي:

1- إعادة التركيب ←——— الإيجاز

تغيير الصياغة ← من لفظ رذل إلى رصين جزل
← من صياغة قبيحة إلى صياغة سليمة

2- التوليـــد ← عكس المعنى الأصلي (من المدح إلى الهجاء)
← استخراج معنى من معنى مع اختلاف الغرض (من الخمر إلى الغزل)
← استخراج معنى من المعنى السابق بتركيب مغاير
← توليد معان حسنة بألفاظ مختلفة

3- الزيادة ← زيـادة لفظ على لفظ
← زيادة في المعنى تتمـه

4- المســاواة (الفضل للسابق).

وتقابل هذه الوجوه العشرة، وجوه عشرة أخرى من **السرقات المذمومة**، وهي - تقريبا - مقلوب الوجوه العشرة للسرقة المحمودة. غير أنه يمكن تنظيمها في ثلاثة مستويات أو مجموعات:

1- **التركيب الناقص عن تركيب النص الأصلي أو السابق:**

- ومنه عكس الإيجاز؛ أي " **نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير** " [1]، وهذا مضاد لقيمة الإيجاز البلاغية، ودليل قصر باع في استيعاب المعنى في تركيب أقل؛ لأن الإيجاز أبلغ وأفضل من التطويل.

---

(1) المنصف، ص: 27. وينظر: كتاب الصناعتين لأبي هلال، ص: 252.

كقول مسلم بن الوليد [1]:

أقبلن في رأدِ الضحـاء بـا يسترنَ وجه الشمسِ بالشمس

فقد أخذه الثاني فقال:

وإذا الغزالةُ في السماء تعرضت وبدا النهار لوقتـه يترحـل
أبدت لعينِ الشمس عينا مثلها تلقَى السماءَ بمثل ما تستقبلُ

قال ابن وكيع: " المعنى صحيح، والكلام مليح، غير أنه تطويل وتضمين، والبيتان جميعا نصف بيت مسلم " [2]. فهو لا يعترض على صحة المعنى أو سلامة التعبير، ولكنه يبين أن البيتين جميعا نـصف

بيت مسلم [3]، ونقل القصير إلى الطويل إذن " مذموم في السرقة " [4]. فقد ذكر سابقا في أنـواع السرقة المحمودة إيجاز ما كان طويلا.

وقد طبق ذلك على بيت المتنبي مثلا [5]:

أميـر أميـر عليـه النـدى … جـواد بخيـل بأن لا يجـودا

فقال إنه ملفق من بيتين؛ " أما أحدهما فقول أبي تمـام:

ألا إن النـدى أضحـى أميرا … على مال الأميـر أبي الحسيـن

وباقيه من قول البحتري:

وبخيـل بالعرض تصـدر منه … جـمل النيـل عن جواد بخيـل

----

(1) المنصف، ص: 27. والبيتان المذكوران لم يجدهما محقق المنصف، وهما أيضا في أسرار البلاغة لعبد القـاهر، ينقلهما عن ابن جني دون عزو، ص: 293، ببعض التغيير:

وإذا الغزالةُ في السماء ترفّـعت … وبدا النهار لوقتـه يترجـل

أبدت لوجه الشمس وجها مثله … تلقَى السماءَ بمثل ما تستقبلُ

(2) المنصف، ص: 28.

(3) المنصف، ص: 28.

(4) المنصف، ص: 28.

(5) المنصف، ص: 494. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 87/2.وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 593، أما بيت البحتري فليس في ديوانه، وأضاف البرقوقي إلى مصادر المصراع الأول قول النمري:

وقفت على حاليكما فإذا الندى … عليك – أمير المؤمنين – أميـر

ولكنه استوفى الطويل في الموجز القليل " [1]. ونفهم من عبارة ابـن وكيـع أن النـصوص الـتي يستحضرها الشاعر السابق ليست بالضرورة نصا واحدا، بل قد تتعدد، وهو ما عبر عنه بالتلفيق من بيتين.

- وكذلك " **نقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل** " [2]. وهو نقيض ما ينبغـي أن يـضيفه الآخذ على النص الأصلي أو السابق من قوة وتماسك، بسبب ما لاحظه من ضعف في بنيته. كقول الشاعر [3]:

ولقد قتلتـك بالهجاء فلم تمت … إن الكلاب طويلـةُ الأعمار

مازال ينبحني ليشـرف جاهدا كالكلب ينبح كاملَ الأقمار

فقد أخذه ابن طاهر، فقال [4]:

وقد قتلناك بالهجاء ولكِنـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـك كلب مـعقف ذَنبه

" فجمع بين قبح السرقة، وضعف العبارة، ولا حاجة لذكر التعقيف في الذنب، لأنه غير دال علـى طول العمر، وهذا ظاهر " [5]. فابن وكيع يستنتج من العلاقة التي تربط النصين أ نما بمعنى واحـد؛ ذلك أن امتناع الموت بالقتل سببه ما قابله من ذكر طول عمر الكلاب في الأبيات الأولى، ويقابلـه إذن في النص اللاحق بالضرورة تعقيف الذنب، ولا صلة بين طول العمر وهذا التعقيف.

فالمفروض أن يبرر الشاعر سرقته، ويلتمس عذر القبول، بتكوين تعبير أفضل، ومن الواضح أن ابن وكيع لم يبحث عن دلالة أخرى لتعقيف الذنب في النص تفيد امتناع الموت، وليس بالـضرورة طول العمر.

وعند قول المتنبي [6]:

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) المنصف، ص: 28، وهو نفس من مثال آخر من شعره، ص: 199.

(2) المنصف، ص: 28. وينظر: كتاب الصناعتين لأبي هلال، ص: 251.

(3) المنصف، ص: 28. نقل المحقق رضوان الداية عن المستطرف أنه لأبي زيد العبادي.

(4) المنصف، ص: 29. البيت في الموشح للمرزباني، ص: 537، وفيه (قد التوى ذنبه).

(5) المنصف، ص: 29.

(6) المنصف، ص: 199. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 155/4. وبيت أبي نواس في ديوانـه، ص: 651.

أبـديـتِ مثلَ الذي أبديت من جزع ولم تـجِني الذي أجننت من ألم

تبين له أنه من قول أبي نواس:

زعمتـم بأن البـين يحزنكـم، نعم سيحزنكم عِلمـي ولا مثلَ حزننا

لكنه حكم بأن " في كلام أبي الطيب جزالة تفضل أبا نواس، ورجح كلامه على كلامه، فهو أحق بما أخذ " [1]. فتركيب بيت أبي نواس في نظره أقرب إلى التعبير البسيط الضعيف، وبالتـالي يفقـد المعنى ويستحقه عنه أبو الطيب، كما أشار في أمثلة أخرى لمثل هذه الحالات [2].

- ومن هذه الإساءة في الأخذ أيضا، " **نقل ما حَسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبحَ وثقُل على لسان راويه** " [3]؛ فالمسألة هنا لا تتعلق بخطأ في المعنى أو المبنى بل بإيقاع النص وموسيقاه؛ إذ نقل من الخفيف إلى الثقيل. فالشعر عنده - كما سبق – للطرب، والإخلال بإيقاع وزنه وألفاظه يفسد النص، وينقله إلى مذهب غير مستحسن.

فقول أبي نواس السهل السلس الشهير [4]:

دع عنك لَومي فإن اللّوم إغراء   وداوني بالتي كانت هي الداء

أفسده أبو تمام بكلام " بكلام فيه صعود وحدور يصعب على راويه، ويقبح صدره وقوافيه "، حين قال:

قَدك اتئِد أربيت في الغلَواء   كم تعذِلونَ وأنتم سجرائي

وقد لاحظ النقاد السابقون نفس ما لاحظه ابن وكيع على هذا المطلع الشهير لأبي تمام، وعابوه، لكن درس الآمدي بنية البيت وبين أن اقتران هذه الكلمات على هذا النحو هو ما جعل منها متعسفة [5]. بل يبدو أن خصوم المتنبي متفقين على هذا المأخذ، ويقول الصاحب بن عباد عنه إنه

---

(1) المنصف، ص: 199.

(2) المنصف، ص: 295، 416،512...

(3) المنصف، ص: 32.

(4) المنصف، ص: 32. وبيت أبي نواس في ديوانه، ص:537، وبيت أبي تمام أيضا في ديوانه، ص: 17. وسجراء: أصدقاء.

(5) الآمدي: الموازنة، طبعة السيد أحمد صقر، 470/1 وما بعدها، وينظر: عبد الفتاح لاشين: الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، ص: 72.

" يخرج ما يسرقه في أقبح معرِض كخريدة ألبست عباءة، وعروس جليت في مسوح " [1].

- ويتصل بالإيقاع أيضا " **نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي** " [2]. ومن الصعب فصل هذا القسم عن سابقه؛ إذ يتصلان معا بالإيقاع وعذوبة التركيب. بل إن تركيز ابن وكيع على القيمة الإيقاعية والانسجام في لغة النص يجعلهما عنصرا واحدا.

فمن هذا القسم ما يلاحظ على الصورة التي انتهى إليها معنى قول أبي نواس في الخمر [3]:

فتمشت في مفاصِلهم   كتمشي البرءِ في السقَم

فهو " أكثر ماء وأتم بهاء من قول مسلم؛ إذ يقول" [4]:

تجري محبتها في قلب عاشقها   جري المعافاة في أعضاءِ منتكِس

ومدلول (الماء والبهاء) مرتبط بالانسجام وعذوبة اللفظ والتركيب، وهو ما لاحظه على بنية بيـت مسلم، حيث يثقل إيقاع البيت بسبب وزنه، ثم الاصطدام بألفـاظ ثقيلـة كالمعافـاة والأعـضاء والانتكاس، وهو ما خلا منه بيت أبي نواس؛ ولهذا توصل ابن وكيع إلى أن السابق أولى من اللاحق بمعنى تشبيه أثر تصاعد نشوة الخمر بالبرء في الداء، أو في جسم السقيم.

ويدخل في هذا القسم عنده، قول المتنبي [5]:

قَتى ألْـف جزء رأيـه في زمـانه   أقل جزيءٍ بعضـه الرأي أجمـع

فهو (ينظر) إلى قول أبي تمام:

لو تراه يا أبا الحسـن   قَمـرا أوفى على غصـن

كل جزء من محاسنـه   فيه أجزاء من الفتـ ـ ـن

---

(1) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساويء المتنبي، ص: 263.

(2) المنصف، ص: 36.

(3) المنصف، ص: 36. وبيت أبي نواس في ديوانه، ص: 7.

(4) المنصف، ص: 37.

(5) المنصف، ص: 179. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 351/2.وبيتا أبي تمـام في ديوانـه، ص: 776، بلفظ (الغصن)، وبين البيتين بيت:

قـمرا ألقت جواهـ ـره   في فـ ـؤادي جوهـر الحـزن

ويضيف ابن وكيع عن بيت أبي الطيب أنه " كلام ظاهر التعسف، بين التخلف.. يدخل في نقـل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي، وأبو تمام أولى بما قال " [1].

2- **فسـ ـاد الأخذ:**

- ومثله **إفساد الشاعر للمبنى والمعنى معا** بعد أن كانا في النص الأصلي جيدين:

فقول امريء القيس [2]:

ألم ترياني كلما جئـت طارقا   وجدت بها طِيبا وإن لم تطّـيبِ

يبقى أفضل من الصيغة الجديدة التي أنشأها كثير ونقل إليها المعنى في قوله:

فما روضة بالحَزن معشِبة الربى يمج الندى جثْجاثُها وعرارها
بأطيب مِن أردان عزةَ موهِنا وقد أُوقدت بالمَندل الرطب نارها

فقد نقل " ما حسن معناه ومبناه إلى ما قبح مبناه ومعناه "، وامرؤ القيس " أتى بما لم يعلم وجوده في البشر من وجود طيب ممن لم يمس الطيب؛ وجاء بمراده في بيت حسن النظام، مستوفي الأقسام " [3]، بينما أفسد ذلك كثير " فطول وضمن، وقصر غاية التقصير.. فأخبر أن أردانها إذا تبخرت كالروضة في طيبها، وذلك ما لا يعدم في أسهكِ البشر جسما، وأقلهم تنظفا ".

فالشاعر لا يستحق المعنى هنا؛ لأنه أساء الأخذ، فكون نصا أساء فيه إلى نص سابق كامل مبنى ومعنى، و ابن وكيع يرفض نص السابق لأنه قصر بالتطويل لما كان موجزا كثيفا، ثم اتجه إلى نقد المعنى أو الصورة من حيث الدلالة الذهنية، فالمرأة طيبة الرائحة طبعا وخلقة دون الحاجة إلى تطيب أفضل؛ ذلك أن التطيب يحسن رائحة أسوأ الناس نظافة.

وقد أراد ابن وكيع أن يتقصى هذا المعنى، فضرب مثالا آخر من قول الشاعر [4]:

وريحها أطيب من مِسكها والطيب فيه المسك والعنبر

وقال بشار:

---

(1) المنصف، ص: 179.

(2) المنصف، ص: 29. وبيت امريء القيس في ديوانه، ص: 29. وبيتا كثير عزة في الشعر والشعراء لابن قتيبة، ص: 257.

(3) المنصف، ص: 30.

(4) المنصف، ص: 30. و البيت المذكور هو أحد بيتين في الصناعتين، لأبي هلال، دون عزو، ص: 396.

وإذا أدنيت منها بصلا غلب المسك على ريح البصل

فهو " اللفظ الوضيع النابي عن سمع السميع " [1]؛ إذ لم يحقق متصورا ذهنيا أجمل، ولا مبنى أفضل.

- وقد يخطيء الشاعر وهو يعيد تركيب المعنى من جديد، **فيحذف من كلامه ما هو من تمامه.**

ويوضح ذلك ابن وكيع [2] من خلال المقارنة بين قول امريء القيس:

نظَرت إليك بعينِ جازئةٍ حوراءَ حانيةٍ على طفلِ

وقول المسيب بن علس بعد أن أخذه:

نظَرت إليك بعينٍ جازئة في ظلّ قَاردة من السـدر

يقول: " وما لحسن عين الوحشية في ظل السدرة إلا ما لها في غير ذلك. ولامريء القيس فـضل السبق والحذق؛ وذلك لأنه قال (حوراء) فأفاد صفة، ثم قال: (حانية على طفل) وفي حنوها علـى ولدها ما يكسب نظرها ﺑ وعها عليه وخوفها معنى لا يوجد عند سكو ا وأمنها. فقد سرق المعنى المسيب وحذف ما هو من تمام الكلام " (3). فاتجاه الوصف لدى امريء القيس إلى نعت الظبية هو جزء من المعنى الذي أهمله المسيب، بينما اعتبر الانتقال إلى وصف المكان في بيت المسيب غير دال، ولا معادل لما سبق في وصف امريء القيس.

وربما أمكن التحفظ على نقد ابن وكيع لتضييقه على الشاعر وإهماله سياق النص، وقد وقف الموقف نفسه من قول حسان بن ثابت (4):

ونشربها فتتركنـا ملـوكا وأُسـدا ما ينهـنِهنـ ـا اللقاء

فهو من قول عنتـ ـرة:

فإذا سكـرت فإننـي مستهـلك مالي وعِرضي وافِـر لم يـكلَـم
وإذا صحوت فما أُقصـر عن ندى وكما علمتِ شـمائلي وتكرمي

---

(1) المنصف، ص: 30.

(2) المنصف، ص: 33. وبيت امريء القيس في ديوانه ص: 130.والشطر الثاني من بيت المسيب بن علس في اللسان (فرد) 1068/2، وقال: فاردة: متنحية، وجازئة: ظبية استغنت بالرطْب عن الماء، 451/1 (جزأ).

(3) المنصف، ص: 33. وقد أورد هنا أمثلة أخرى مهمة.

(4) المنصف، ص: 33. وبيت حسان في ديوانه، ص:19، وبيتا عنترة من معلقته، جمهرة أشعار العـرب، لأبي زيد، ص: 166.

فقد " وفّى عنترة الصحو والسكر صفتيهما، وأفرد حسان الإخبار عن حال سكرهم دون صحوهم؛ فقبض ما هو من تمام المعنى، لأنه قد يمكن أن يظن ظان ﺑﻢ البخل والجبن إذا صحوا؛ لأن من شأن الخمر تسخية البخيل، وتشجيع الجبان " (1).

فقد تصور ابن وكيع أن المعنى سيختل إذا لم يتضمن وصفا للمرء في حال الـصحو؛ ذاـك أن وجود بعض الفضائل في حال السكر، وهو أمر طبيعي ملازم لأثر الخمر، قد يعني خلو الموصـوف منها في حال الصحو، وبالتالي فإن عدم الإشارة إلى مكرمات في حال الصحو هو نقصان في المعنى.

- وقد يخطيء الشاعر أيضا إذا اتجه إلى السرقة بالعكس. **فيعكس ما كان ثناء، فيـصير بـالعكس هجاء.** كقول أبي نواس [2]:

فهـو بالـمـال جـواد   وهـو بالعِـرض شـحيح

عكسه ابن الرومي وأخطأ حين قال:

ما شئت من مال حِـمى   يأوي إلى عِـرض مبـاح

فقد استعمل أبو نواس معنى الجود بالمال والامتناع عن التنازل عن بالعرض في المدح، ورأى ابـن وكيع أن ابن الرومي أخذ فكرة اقتران المال والعرض في صورة شخص ما، ولكنه نقلها من المـدح إلى الهجاء. ويعطينا مثالا آخر، وهو قول ابن أبي فنن [3]:

سود الوجوه لئيمة أحسابـهم   فُطس الأنوف من الطراز الآخر

فقد أخذه من بيت حسان بعد أن عكس المعنى، وهو قوله:

بيض الوجوه كريمة أحسابـهم   شـم الأنوف من الطراز الأول

---

(1) المنصف، ص: 33. وسماه ابن رشيق (العكس)، العمدة، 289/2.

(2) المنصف، ص: 31. وبيت أبي نواس في ديوانه، ص: 169، وبيت ابن الرومي في ديوانه، 322/1.

(3) المنصف، ص: 31. وبيت ابن أبي فنن قبله:

ذهب الزمان برهط حسانَ الأولى   كانت مناقبهم حديث الغابر

وبقيت فـي خلف يحل ضيوفهم   منهم بمنـزلة اللـئيم الغادر

وهي أيضا في العمدة لابن رشيق 289/2 منسوبة لابن أبي قيس، وهو خطأ طباعة كما قال محقق المنـصف. وبيت حسان في ديوانه، ص: 184.

ويبدو أن تقييم مثل هذا الأخذ محل خلاف بين النقاد، فقد تقبله ابن رشيق وذهب إلى أن عـد ابن وكيع له من السرقات المعيبة يعود لقلة " تمييز منه أو غفلة عظيمة " [1].

3- **الخطأ** في **آلية السرقـة:**

- ومن أنواعه، أن يكون **النص الجديد أدنى من النص السابق**، فـالأول أرجـح منـه. وكـان المفروض- وهو الهدف من السرقة- إضافة شيء يستحق به السارق المعنى. فقد قصر الآخذ وأساء،

فلا يستحق المعنى، بل يبقى لصاحبه؛ لأن القاعدة في الأخذ أن يتجاوز الآخذ معيار الجودة الـذي حدده النص السابق.

فقد بقي مثلا قول مسلم [2]:

أما الهجاءُ فَـدق عِرضك دونه　　　والمدح عنك كما عَلِمت جليـلُ

فاذهب فأنت عتيق عِرضـك إنه　　　عِرض عـزِزت به وأنـت ذليلُ

أفضل من قول أبي تمام:

قال لي الناصحون وهو مقال:　　　ذَم من كان جاهلا إطـراءُ

صدقوا، في الهجاءِ رِفعةُ أقوا........مٍ طَغام، فليس عندي هجاءُ

فالمعنى عنده واحد، لكن بنية نص مسلم أقوى وأكثر تماسكا، وصورته أدل على الحط والاحتقـار. والمسألة هنا متعلقة بالصياغة، فقول المتنبي [3]:

وقد وجِلت قلوب منك حتـى　　　غدت أوجالُها فيها وِجـالا

مأخوذ من قول الشاعر:

وبسطت الرجاءَ والخوف حتى　　　خافك الخوف وارتـجاك الرجاء

فالسابق " أحسن صنعة في الجمع بين الأضداد من الخوف والرجاء " [4]، كما أن تكرار أصـوات بعينها في بيت المتنبي أحدث عدم انسجام في عبارته. وربما كان أصل هذه القاعدة النقدية في تقييم

- -

(1) ابن رشيق: العمدة، 289/2.

(2) المنصف، ص: 35. وبيت مسلم في الأغاني، 333/18، وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 787، وروايتـه (من كان خاملا).

(3) المنصف، ص: 526، وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 346/3.

(4) المنصف، ص: 526.

السرقات من مأثور ما أسسه يحيى بن علي المنجم في ملاحظته عن أخذ العتابي من بشار وجميل بأن المعنى " تعاوره شاعران محسنان مقدمان وأحسنا فيه، فنازعهما إياه فأساء، وحق من أخذ معنى وقد سبق إليه أن يصنعه أجود من صنعة السابق إليه أو يزيد فيه عليه حتى يستحقه، فأما إذا قصر عنه فإنه مسيء معيب بالسرقة مذموم في التقصير " [1].

- وكذلك " نقل ما يصير على التفتيش والانتقاد إلى تقصير وفساد "[2]؛ أي **نقل ما هـو رديء.** وهذا من أقبح الأقسام؛ إذ " ليس من التوفيق أن يسرق السارق ما قد عيب على السابق، فيحمـل عيب السرق، ويسرق معيبا "[3]. ومنه قول المتنبي[4]:

حتى يقولَ الناس: ماذا عاقـلا ويقول بيت المال: ماذا مسلـما

فأصله قول أبي نواس الذي عيب عليه:

جـ ـدت بالأموال حتـ ـى قـيل ما هـ ـذا صحيـ ـح

وقال أبو نواس أيضـا:

جـ ـدت بالأموال حتـ ـى جعلـ ـوه الناس حـمقـا

ويضيف ابن وكيع أنه " لا تسامح الناس أبا نواس وهو مطبوع لا يطيل في شعره تكرير نظـره، ولا كد فكره فكيف تسامح من لا تظهر له قصيدة إلا في الزمان الطويل في اللفظ المقصر أو المعـنى القليل مبتدئا، فكيف مقتديا، وسابقا، فكيف سارقا "[5].

ويعد هذا من أهم ما أخذه ابن وكيع على المتنبي في سرقاته؛ أي أنه عنده[6] " لا يحقر شيئا، بل يأخذ الشعر الرفيع والوضيع وهو في الأخذ كما قال ابن المعتز في العشق:

قلبي وثـ ـاب إلى ذَا و ذَا ليس يـرى شيئا فيأبـاه

----

(1) المرزباني: الموشح، ص: 451.

(2) المنصف، ص: 37.وينظر كتاب الصناعتين، ص: 255.

(3) المنصف، ص: 129.

(4) المنصف، ص: 129. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 149/4، وبيت أبي نواس أيضا في ديوانه، ص: 169، وبيته الثاني في ديوانه، ص: 464، برواية (جاد إبراهيم حتى).

(5) المنصف، ص: 130.

(6) المنصف، ص: 95. وبيتا ابن المعتز ليسا في ديوانه (دار بيروت).

يهيم بالحسن كما ينبغـي ويرحـم القبـح فيهـواه ".

- ومنه القسم العاشر والأخير، ويتعلق **بأخذ " اللفظ المدّعى هو ومعناه معا "**، وعده " من أقـبح أقسام السرقات، وأدناها، وأشنعها"[1]. فالسرقة يبررها في تصورهم النقدي ضيق المجال على الشاعر المحدث، فتغتفر للشاعر إذا خفيت، وتضمنت إضافة تعطيه حقا في المعنى، لكن محض الأخـذ دون

أي تغيير لا يبقي للشاعر أي فضل، فيوجب عليه المذمة؛ لأنه أخذ تام [2] وسرقة بارزة فاضحة [3]. وقد قدم ابن وكيع عدة أمثلة مثل ما وقع بين امريء القيس وطرفة وقد سبق، وكذلك بقول جميل [4]:

إذا قلت: ما بي يا بثينة قاتلي   من الحب، قالت: ثابت ويزيد

فقد أخذه من قول الحطيئة:

إذا حدثت أن الذي بي قاتلي   من الحب، قالت: ثابت ويزيد

ومنه أيضا قول المتنبي [5]:

كأن بنات نعش في ذراها   خرائد سافرات في حداد

فهو نفسه قول أبي العباس الناشيء:

كأن مححجلات الدهم فيه   خرائد سافِرات في حداد

وكل هذا أحق بنعته بالسرقة، وكذلك قول المتنبي [6]:

وإني لتغنيني من الماء نغبة   وأصبِر عنه مثل ما تصبر الربد

أخذه من قول مروان بن أبي حفصة:

----

(1) المنصف، ص: 38، وص: 406.

(2) المنصف، ص: 235-249.

(3) المنصف، ص: 253

(4) المنصف، ص: 39. وبيت جميل في ديوانه، ص:30، وبيت الحطيئة أيضا في ديوانه، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/1993، ص: 74.

(5) المنصف، ص: 245-146. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 76/2،

(6) المنصف، ص:611. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 95/1، والنغبة: الجرعة من الماء، والربد: النعام.

وإني لتغنيني من الماء نغبة   وأصبر عنه مثل صبر الأباعر

وهي " سرقة توجب القطع " [1]؛ إذ أن الشاعر أخل بشروط الأخذ، ولم يفعل سوى السطو على المبنى والمعنى معا، فنصه لا ينسجم مع مفهوم الإبداع الذي أقره نقاد القرن الرابع لحل أزمة

الشاعر المحدث في إعفائهم له من خلق ما هو غير موجود، وتقبلوا منه تحوير المعنى السابق وإعـادة صياغته.

هذه الأقسام جعلها ابن وكيع صورا للسرقة المذمومة غير المقبولة؛ وبالتالي يستحق صاحبها لقب السارق، وتسحب منه كل فضيلة لفراغها من كل إبداع. فهي لا تنسجم مع شروط الأخـذ وقواعده. ويمكن تلخيصها وتنظيمها في المشجر التالي:

1- تركيب ناقص عن التركيب السابق
- ← التطويـل
- ← نقل التعبير من جزل إلى رذل
- ← نقل النص من قواف وأوزان حسنة إلى أخرى ثقيلة
- ← نقل النص من عذب القوافي إلى المستكره الجافي

2- فسـ ـاد الأخذ
- ← إفساد المعنى والمبنى معا
- ← حذف جزء ضروري من الكلام
- ← عكس ما كان ثناء فيصير هجاء

3- الخطـأ في آليـة السرقة
- ← إنتاج نص جديد أدنى من السابق
- ← نقـ ـل الرديء
- ← أخذ اللفظ والمعنى معا

هذه الوجوه العشرة تلخص أنواع السرقات، بدأ بـا ابن وكيع في القـسم النظـري تمهيـدا لتطبيقها على شعر المتنبي، والملاحظ أ ـا في مجموعها لا تسمح للشاعر اللاحق باستحقاق المعـنى إلا في حالات يسيرة، خاصة وأن ابن وكيع يعتمد في التقييم والحكم على إبقاء الأولوية للسابق بوصفه مبتدعا، كما أنه يقابل إضافات اللاحق بمزايا نص السابق، فتذهب عندئذ قيمة إضافة اللاحق، ولا تحسب له؛ أي أن هذه القواعد في النهاية موضوعة أصلا لتفضيل الـنص الأصـلي علـى الـنص الطاريء. ومن المهم الوقوف عند منهجه في تطبيقها على شعر المتنبي.

---

(1) المنصف، ص: 246، و610.

منهج ابن وكيع والتطبيق على شعر المتنبي

ربما كان من الملائم باديء ذي بدء أن نحاول تحسس (منهج) ابن وكيع في نقد شعر المتنبي نقدا قائما على دراسة السرقات. وقد سبق أن لاحظنا أن نقده لم يقتصر على تتبع السرقات، ولم يحصر نفسه فيها، وليس ذلك -كما صرح به ابن وكيع نفسه- مظهرا من مظاهر تطور منهجي، بل لقد عبر عنه بعبارات هي أقرب إلى الدوافع الأصلية التي حدت به إلى تأليف الكتاب؛ مثل الخوف من اعتقاد القاريء في المؤلف تقصيرا أو غفلة أو جهلا [1].

فقد حاول الاتجاه إلى مسح ديوان المتنبي مسحا شاملا، فالرغبة في إثبات تقصير المتنبي دفعته إلى عدم الاكتفاء بأمثلة كما فعل الصاحب بن عباد أو الحاتمي، بل إنه يتخذ مظهر من يقدم عملا موضوعيا؛ لعدم اتصافه بالانتقائية. وشمولية الدراسة والمسح تجسدت في ناحيتين؛ **درس نص ديوان المتنبي كله، والتعرض لجوانب النص المختلفة؛** معنوية أو بلاغية أو لغوية أو متعلقة بالسرقات. ويمكن أن نسجل طبيعة هذا البحث، فهو **دراسة نصية** بالدرجة الأولى، بمعنى أنها لا تتعلق بشخصية المتنبي أو أطوار حياته، بل اقتصر النقد فيها على التعامل مع النص فحسب، ثم هو دراسة تراعي **البعد التاريخي والتطوري** في تناول القصائد.

ولهذا اعتمد الترتيب التاريخي للقصائد، فبدأ بأول شعر قاله [2]، وانتبه إلى أن بعض شعره قد يكون من طور التدريب والتمرين؛ أي في الصبا [3]؛ مما يعني الاهتمام بعنصر الاختلاف في شعر الشاعر الواحد، كما أنه يعني كذلك أن الحكم عليه أو على النص يبقى نسبيا، يختلف من طور إلى طور، ومن مرحلة إلى أخرى.

فابن وكيع حدد منذ البداية وجهة نظره التي آمن بها، انطلاقا من هذا التفاوت الذي اعتقده في شعر المتنبي، وعلى أساسه حدد مكانته في تاريخ الشاعر العربي ككل، فهو فاضل، وشاعر مجيد، وبليغ سديد، " ليس شعره بالصعب المتكلف، ولا اللين المستضعف، بل هو بين الرقة والجزالة،

- -

(1) المنصف، ص: 85.

(2) المنصف، ص: 88، و249. ويشير إلى ما سقط عن الراوي، ص: 96، وما خلت منه نسخة ديوان المتنبي التي اعتمدها، ص: 93.

(3) المنصف، ص: 249.

وفوق التقصير ودون الإطالة، كثير الفصول قليلُ الفضول. ولكنه بعد هذا لا يستحق التقديم على من هو أقدم منه عصرا، وأحسن شعرا، كأبي تمام، والبحتري، وأشباههما " [1].

ولذا، فإن منهجه يبدو مختلفا عن منهج شراح النصوص؛ لاتجاهه أكثـر إلى عنـصر النقـد والتحليل في البحث، رغم وجود عنصر الشرح والتفسير في كثير من الأحيان في تطبيقاتـه، فقـد سارت دراسته في نسقها العام وفق خطوات تكاد تكون ثابتة:

- يورد النص المستهدف، وهو بيت من قصيدة حسب ترتيبه فيها، وأحيانا بيتان.
- يقدم وصفا عاما له غالبا، وقد يؤصله رواية، في أول نقده أو في آخره.
- يبدأ بنقد خلله معنى أو مبنى أو معا، ويناقش آراء غيره أو ما يتوقعه من اعتراضات.
- يذكر الأبيات السابقة التي يعتقد أ ا الأصل المسروق منه.
- يبرر حكمه، بإبراز وجه السرقة ونوعها طبقا للأقسام التي حددها سابقا في الجزء النظري، ويحدد كذلك قيمة النص الفنية.

لكن هذه الخطوات لا تحضر دائما بل تختلف من نص إلى آخر؛ ولذا فـإن تدخلاتـه متنوعـة ومختلفة، حسب العناصر التي يركز عليها في نقده، ومن ثم تختلف تدخلاته حجما. ويمكن أن نقف عند أمثلة من تطبيقاته على المتنبي:

أ- فقد يختصر تحليله إلى أبسط الصور، فلا يتجاوز الاشارة إلى مصدر المعنى الذي أخذه منه المتنبي، ونماذجه كثيرة، منها مثلا، وقال المتنبي [2]:

جـواب مسائلي: أَلَـه نظِير؟ ((ولاَ لك في سؤالك لا، ألاَ لا))

أخذه من قول المعتز بالله:

قَال العشائر: هل بصرت بمثلـه أم هل سمعت به؟ فقلت: ألا لا

فلم يتعد ملاحظة السرقة وإيراد الأصل الذي أخذ منه.

ب- وقد يكتفي بمجرد دراسة النص بإيجاز دون الاحالة أو الاشارة إلى السرقة، كما فعل عند قول

---

(1) المنصف، ص: 2.

(2) المنصف، ص: 525. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 364/3. وبيت المعتز بالله لم أعثر عليه ولم يشر المحقق إليه.

المتنبي [1]:

بـدر فتـى لو كان من سـؤاله يوما تـوفر حظـه من مالـه

" هذه مبالغة أغرب فيها، ولكن فيها مطعن؛ وكان يجب أن يشترط تغيره عن خلقه في السخاء حتى يتوفر حظه من ماله؛ وإلا فإن كان سخاؤه معه باقيا فالنصيب الحاصل له من ماله دون الأصل الذي فرقه سخاؤه، فكيف يوفر عليه بعض ماله، وسخاؤه متلف كله ".

فلم يدل على مصدر المعنى، لكنه اتجه إلى تقييم البيت؛ فهو نص مثير ملفت للانتباه اعتمد مبالغة جيدة، لكنه لاحظ فيه - حسب تقديره - مطعنا، اهتم بشرحه وإبراز وجه خلله.

ج- ويتجه ابن وكيع أحيانا إلى تحديد السرقة ونوعها طبقا لتقسيمه، وتقييم النص، كتعليقه على قول المتنبي [2]:

كأن الفجر حِب مستزار   يراعي من دجنته رقيبا

قال ابن المعتز:

في ليلة ما راعني فيها سوى   شبه النجوم بأعين الرقباء

" وهذا من استخراج معنى من معنى احتذى عليه، وإن فارق ما قصد إليه. ولفظ المتنبي أرجح لأنه لما ذكر الحبيب ذكر الرقيب ".

فما تضمنه نقده لا يتجاوز تحديد نوع السرقة، وكأنه يرى ذلك كافيا في تحديد مستوى النص، ثم انتهى إلى الحكم بناء على موازنة بين النصين كما يفهم.

د- وفي كثير من الأحيان يتوسع ابن وكيع في دراسته للنص، وفي مناقشة آراء المفسرين أو مناقشة الاعتراضات التي يتوقعها، سواء تعلقت بالمعنى وفهمه وتأويله، أو بصحة مة الأخذ وتحديد

---

(1) المنصف، ص: 554. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 365/3. ومن الواضح أن ابن وكيع قد اشتط في حكمه على البيت؛ إذ صرح بإعجابه لكنه راح يحاول إيجاد مطعن فيه. فلو كان الممدوح أحد السائلين لكان حظه جيدا من ماله، فالسائل عنده مقدم على نفسه دائما، وماله للجود فقط، وما ذكره ابن وكيع من اشتراط تغير الانسان ليستقيم المعنى، هو نقل للنص من مستواه الفني إلى الكلام العادي، ولو فعل ذلك المتنبي لاعتبره بيتا فارغا؛ لأنه جاء بمعنى مبتذل.

(2) المنصف، ص: 608. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 266/1. وليس بيت ابن المعتز في ديوانه، (دار بيروت)، ويوجد ما يشبهه، ص: 19.

مصدره، أو بمستوى النص الفني، مثل وقوفه عند قول المتنبي [1]:

وكلما لقي الدينار صاحبه   في ملكه افترقا من قبل يصطحبا

هذا يدل على أن الممدوح لا يجتمع عنده مال يجود به جملة إنما يفرق دينارا دينـارا، لأن الـدينار يفارق صاحبه قبل الصحبة، والعجيب أنه خبر بلقاء الدينار للدينار وسماه صاحبا وأعلـم بـافتراق يتقدم الصحبة، وكيف يسمى صاحبا من لم يصحب؟ وكيف يجمع اللقاء والفراق في حال واحدة؟ وأصح من هذا قول مسلم:

تأتي البدور فتنفيـها صنائـعه وما يدنس منها كف منتقـد

لا يعرف المال إلا عند نافـلة ويوم يجمعـه للنهب والبـدد

وواهب البدور المجتمعة أجود من واهب الدينار بعد الدينار، وقد دل بقوله: لا يدنس منـها كـف منتقد لأنه إنما يأمر بنقدها لتخيرها، وهي عند مجيئها توهب، فلا معنى لنقده، وزاد إبانة بقولـه: لا يعرف المال إلا عند نافلة. وذكر أنه يجمعه ليبدده، فيذهب إلى معنى قول ابن الجهم:

ولا يجمع الأموالَ إلا لبذِلهـا كما لا تساق الهَدي إلا إلى النحـر

وقال النضر بن جؤية:

قالت طَريفةُ ما تبقى دراهمنـا وما بنا سـرف فيها ولا خـرق

إنا إذا اجتمعت يوما دراهمُـنا ظلت إلى طرق المعروف تستبـق

فذكر اجتماعا يقع بعده تفريق، وذكر أنها تستبق إلى طرق المعروف؛ فاحتاط؛ لأنها قد تنصرف في تبذير أو شهوة محرمة. ولم يحتط أبو الطيب، فكلام ابن جؤية أرجح.

فإن قال قائل: قد قال بعد هذا:

ما يسكن الدرهم المنقوش صـرتنا إلا يـمر عليها ثم ينطلـــق

قيل له: قد خبر عن الدرهم أنه قد يسكن صرته فقد قارب معنى أبي الطيب، لأنه يريد الجنس؛ لقول العرب: (قل الدينار والدرهم في أيدي الناس). فيكتفى بالواحد الدليل على جنسه من الجمع، فهذا مراده. فإن قال قائل: كيف يكثر عندهم ما ليس في صرته؟ قيل لهم: جمع المال في الصرار يصلـح

---

(1) المنصف، ص: 396. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 244/1. وأما أبيات النضر بـن جؤيـة، فأوردها البرقوقي نقلا عن الواحدي مع بيتين آخرين بترتيب مغاير.

للاقتناء، وإنما يريد أن المال إذا جاءهم فرقوه لوقته قبل ذلك ".

ويكشف هذا المقطع الصورة العامة لأسلوبه في النقد، المبني على مراحل يمكن تصورها كما يلي:

تحديد النص ⟵ البيت.

تأويل النص ⟵ **قراءة ابن وكيع**: الممدوح لا يجتمع عنده مال فيعطيه جملة، بل يفرقه دينارا دينارا؛ لأن الدينار يفارق صاحبه قبل الصحبة.

⟵ **خلل المعنى والتعبير:**

كيف لم يصطحبا وسماها صحبة؟

كيف يفترقان ويلتقيان في حال واحدة؟

⟵ **مقارنة النص بأصوله التي أخذ منها، وبيان أفضليتها:**

نص (1) لمسلم بن الوليد:

واهب البدور المجتمعة أجود من واهب الدينار بعد الدينار.

توهب عند مجيئها فهي لا تنتقد ولا تتخير.

لا يعرف المال إلا عند نافلة؛ أي أنه يجمعه ليبدده.

نص (2) لعلي بن الجهم:

هو ما قصده مسلم في آخر معانيه (الجمع للتفريق).

نص (3) للنضر بن جؤية:

ذكر أن الاجتماع يكون بعد التفريق.

بين أنها تستبق إلى طرق المعروف، وهو احتياط خلا منه شعر المتنبي فقد تذهب الأموال لغير المعروف.

الاعتراضات والرد عليها:

⟵ **الرد على الاعتراض الأول:**

البيت الموالي لابن جؤية يختلف عن معنى المتنبي؛ إذ ذكر أن الدرهم قد يسكن صرته.

⟵ **الرد على الاعتراض الثاني:**

كيف يكثر ماليس مصرورا؟ جمع المال في الصرار للاقتناء، بينما هم يفرقونه.

فالمستويات الأساسية في نقده هي:

- **مستوى الفهم والتأويل أوالتحليل**

- **مستوى البحث عن الأصل المسروق**
- **مستوى الحكم أو التقييم**

وقد تتداخل أحيانا، فيكون عنصر الحكم متضمنا في مستوى الفهم والتأويل؛ كما هـو في المثـال السابق (ب) في مدح بدر. أو يتضمن تحديد نوع السرقة والحكم فقط مع تبريره كما هو في المثـال الثالث (ج).

ورغم ذلك تبقى مة السرقة هي القضية المركزية في النقد الذي دار حول شعر المتنبي، ومن المهم الوقوف عند قول القاضي الجرجاني موجها كلامه إلى خصوم المتـنبي، ملخـصا تـصورهم للقضية: " ورأيتك وأصحابك أنحيتم في منازعة خصمكم على ادعاء السرق؛ فقال قائلكم: ما يسلم له بيت، ولا يخلص من معانيه معنى؛ وما هو إلا ليث مغير، أو سارق مختلس" [1]، فقد جعله نقـاده كما يقول إحسان عباس " لصا كبيرا " [2]. ومن هنا تركيزهم على الأخذ الذي لم يكن في التشريع النقدي العام عندهم جريمة كبرى بل وسيلة للإبداع، ولكنه في حالة المتنبي تحول إلى مة ونقيصة، اجتهدوا وحرصوا على إثبا ا للغض منه.

وقد حدد ابن وكيع - نظريا- منذ البداية، المباديء العامة التي ستحكم دراسـته لـسرقات المتنبي [3]:

أ- التزام الموضوعية، والإقناع بالدليل.

ب- عدم ضمان إيراد جميع سرقاته، بل يقتصر فقط على ما بلغه علمه مـن مـأخوذه؛ أي عـدم اعتباره كل كلامه مسلوبا " ولا كل فضله مغصوب. وإذا جاء البيت لم يبلغني من أين أخذه مهـا يستحسن سلمته إليه، حتى يوجد له استخراج سرقة " [4]. فرغم أن منهجه يقوم على المسح الشامل

---

(1) الجرجاني: الوساطة، ص: 178.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:39.

(3) المنصف، ص: 48.

(4) المنصف، ص: 48.

لنص الديوان، إلا أنه لا يرى في الامكان إعادة كل أبياته إلى مظا ا الأصلية:

- نظرا لنسبية معرفة الانسان واطلاعه على النصوص السابقة.

- ثم لأن شعره ليس كله مسروقا.

ج- اعتمـاد " شرح ما أخذه أبو الطيب ولا أشرح [يقول] إلا ما يقع فيه المعنى " [(1)]؛ أي أن غاية الناقد الذي يدرس السرقات تتجه إلى الأبيات المهمة التي أدت دورا هاما في تأسيس مكانة الشاعر، وصنع م لته، ومكنته من التفوق والتقدم. وقد تكون هذه الفكرة مرتبطـة باسـتراتيجية النقـاد الخصوم؛ أي اهتمامهم بالعيون فقط؛ لأن إسقاطها من شعر المتنبي بإثبات سرقتها هو إلغاء لقدرتـه الابداعية أساسا.

د- عدم الاهتمام " بالأبيات الفارغات، والمعاني المكررات المرددات " [(2)]، فيورد شيئا قليلا منـها خوفا من اعتقاد غفلته عنها، أو جهله با. وهذه الفكرة نتيجة للمسلك السابق؛ لأن مكانة الشاعر لم تقم على المعاني العادية أو العامة المشتركة، بل على الجيد منها. لكن ابن وكيع لا يهملها، خوفا من سقوط مكانته هو كناقد، فهي مرتبطة إذن بإبراز الكفاءة النقدية، وكذلك لأن المتنبي في نظـره " لا يحقر شيئا، بل يأخذ الشعر الرفيع والوضيع.. فيجب علينا الاهتمام بما اهتم به " [(3)].

ومنهجه في دراسة هذه السرقات يقوم على إيراد شعر أبي الطيب، ثم تحليل سرقته وتحديـد نوعها وأصولها الذي أخذت منه، وكل ذلك مع الحكم على طبيعة ومستوى الأخذ (الأحقيـة في المعنى). لكننا في دراسة المصطلحات التي انبنى عليها خطابه في تطبيقاته، نلقى عددا مـن المفـاهيم والمصطلحات تختلف عما قرره في أنواعها سابقا. وربما كان يحسن قبل أن نعرض لها أن نـشير إلى نقطتين هامتين:

- تتعلق الأولى بإيمان ابن وكيع وكثير من النقاد القدامى، بحتمية تداخل النصوص أو السرقة كمـا أسموها، فهو مالم، ولن يسلم منه شاعر.

- وتتعلق الثانية بملاحظـة القاضي الجرجاني التي وردت على لسانه وهو يخاطب صديقه أو قارئه،

---

(1) المنصف، ص: 85.

(2) المنصف، ص: 85-87-88.

(3) المنصف، ص: 95.

والتي ينبهه فيها إلى [1] " أنك لست تـعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبـين الاغـارة والاخـتلاس، وتعرف الالمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك..".

فقد لاحظ القدماء الصلة الوثيقة التي تلتقي في نقطة منها مجموعة من النصوص، وبالتالي فـإن العلاقة بينها طبيعية ومعقدة في نفس الوقت، ولذلك نبه ابن وكيع مرارا إلى دور عنـصر الفكـر والتأمل في الكشف عن السرقة، لكن الظاهرة تتجاوز أحيانا ما قرروه من مصطلحات وقواعـد؛ بسبب تعقد واتساع تلك العلاقة بين النصوص، بل إن بلوغ مرتبة الجهبذ أو النقد موقوفـة علـى كفاءة التمييز بين أنواع هذه العلاقة ودرجا ا كما أوضح الجرجاني.

فإذا عدنا إلى اللغة النقدية في خطاب ابن وكيع، فإننا نجد عبارات أو (مصطلحات) أخرى:

- الأخذ (مأخوذ من ..):

قال عن بيتي المتنبي [2]:

"بِأبي مـن وددته فافترقنا وقضى اللهُ بعد ذاك اجتماعا
وافترقنا حولاً فلما التقيـنا كانَ تسليمـه علَـي وداعا

البيت الأول هو الفارغ الذي قلت لا ألتمس له استخراج سرقة، والبيت الثاني هو بيت المعنى، وهو مأخوذ من قول أبي الحسن جحظة، أنشدنيه أبي رحمه الله:

زائـر نـم عليه حسـنه كيف يخفي الليلُ بـدرا طلعا
راقب الغفلة حتى أمكَنت ورعى الحارس حتى هـجعا
ركِب الأهوالَ في زورته ثم ما سلـم حتى ودعـا "

ولكنه في كثير من الأحيان التي يستعمل فيها هذه اللفظة، يتبعها بشرح نوع الأخذ؛ فالمثال السابق من نوع المساواة، ولكنه يكتفي أحيانا أخرى بكلمة الأخذ أو ما يشتق منها [3].

----

(1) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 183.

(2) المنصف، ص: 88. كذا (العقلة) وفي طبعة المنصف بتحقيق محمد يوسف نجم (الغفلة). وبيتـا المتـنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 21/3، وبشرح العكبري، 279/2، وأوردا البيت الأخير من أبيات جحظة ونسباه إلى علي بن جبلة العكوك.

(3) تنظر أمثلة كثيرة في المنصف، ص: 91-97-100-106-108-109-119-121-123...

- المعنى المستعمل أو المتداول:

وترد أحيانا، ودون توضيح لنوع السرقة، بل هي مجرد إشارة إلى أن المعنى متداول وأن أمثلته كثيرة، وأن البحث عن أصله غير مجد. فهو يعلق على قول المتنبي (1):

كم قتيلٍ كما قُتِلت شهيد   لبياض الطلى وورد الخدود

بأنه " لايطلب منه استخراج سرقة لأن معناه متداول ".

أو كتعليقه على قول المتنبي (2):

لما سمعت به سمعت بواحد   ورأيته فرأيت منه خميسا

بأنه " معنى متداول ولفظ متناقل ". وربما تكون هذه العبارة غامضة؛ إذ قد يفهم منها أن المعنى يدخل فيما هو مشترك عام لا تصح معه تهمة السرقة، لكن مقصد ابن وكيع غير ذلك، ولهذا رأيناه يتبع ملاحظته هذه في كثير من الأحيان بإيراد بعض الأمثلة من نصوص السابقين ليبين أن المعنى مسروق؛ فهي لا تعني المشترك العام إذن، بل وجود المعنى عند السابقين.

- الأصل (أصله من..):

وهذه الملاحظة تشبه عبارته الأولى (الأخذ من)؛ لأنها تتعلق بمصدر المعنى. ولكنها تختلف عنها قليلا في عمومها، فقد قال مثلا عن بيت المتنبي (3):

إذا قيل رِفقا قال: للحِلم موضع   وحِلم الفتى في غير موضعه جهلُ

إن أصله من قول الأول:

وبعض الحِلمِ عند الجهل بالذِّلة إذعانُ

- الشبه والمثلية (يشبه قول..):

ويتردد كثيرا في ملاحظاته قوله إن النص يشبه أو مثل، لنأخذ مثالا قوله عن بيت المتنبي (4):

يا وجه داهيةَ الذي لَولاك ما   أكلَ الضنى جسدي ورض الأعظُما

---

(1) المنصف، ص: 144. ومثله ص: 241-206-177. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 38/2.

(2) المنصف، ص: 268. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 307/2.

(3) المنصف، ص: 221. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 305/3. والبيت المذكور للفند الزماني، ينظر الأغاني، 252/23.

(4) المنصف، ص: 122. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 144/4.

قال إنه يشبه قول الخبزرزي:

وحق الهوى إني أحِس من الهوى   على كبدي جمرا وفي أعظُمي رضـا

وترد أحيانا بكاف التشبيه [1]، أو بلفظ مثل [2]. وليس في العبارة هنا تفصيل للحكم، إنمـا مجـرد محاولة للربط بين النصين، وربما كان السبب خفاء العلاقة بينهما، أو بساطتها كما هـو في هـذا المثال، فالصلة الواضحة بين البيتين هي في الهوى الذي يرض الأعظم، وقد لا يكون ذلك كافيـا في نظر نقاد آخرين للدلالة على الأخذ.

- الاحتذاء (احتذى):

ولا ترد هذه العبارة كثيرا في نقده، فالمتنبي في قوله [3]:

وذَرنـي وإياه وطِرفـي وذابِـلي   نكُن واحدا يلقى الورى وانظُرنْ فعلي

فقد احتذى فيه قول مسلم بن الوليد:

كِليني إلى النصلين عزمي ومِقْـولي   وكَري وأسـد الغاب تخطُر دوني

وقد كان الحاتمي هو الآخر قليل الاستعمال لها [4]. وربما كانت قلة استعمال ابن وكيع لها تعود إلى إحساسه بعدم دلالة الاحتذاء على السرقة مباشرة؛ إذ قد تدل على مجرد التأثر. ولهذا استعملها المتنبي حين اعترف بالأخذ في سياق دفاعه عن نفسه وتجنب لفظ الأخذ أو السرقة، فقـال للحـاتمي [5]: "فاحتذيت معنى ومعنيين وثلاثة لأبي نواس، وهو إمام المحدثين، فكان ماذا؟ ". فهي أقل دلالة علـى السرقة من غيرها من المصطلحات والعبارات.

- الالمام:

وهو مصطلح يرد أيضا عند غيره، لكنه لا يستعمله كثيرا، فقد لاحظ مثلا أن مسلم بن الوليد

----

(1) المنصف، ص: 211.

(2) المنصف، ص: 138- 146. ولهذه العبارة وما يشبهها أمثلة كثيرة، تنظر ص: 100-111-132-141-149-151-153-155-157-160-164-172-187-190-243-254...

(3) المنصف، ص: 119. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 281/3.

(4) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 36، 62، 100.

(5) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 111.

في قوله [1]:

تمشـي الرياح بها حسرى مولهة   حيرى تلُوذُ بأطراف الجَلاميدِ

إنما ألم بقول أبي نواس:

وتنوفَة تمسي الرياح بها   حسرى ويقسم ماؤها نطَفا

وإذا عدنا إلى نص الجرجاني السابق، فإننا سنجده يفرق بين الالمام والملاحظة، وكأن السرقة أو الأخذ مراتب، تتحدد طبقا لمدى قرب النصين من بعضهما بعضا.

- القرب (يقرب):

وترد عبارة أخرى للإشارة إلى الأخذ وهي القرب وما يشتق منه، فيقول مثلا عن بيت المتنبي [2]:

ورؤوس الرماحِ أذهب للغيـظ   وأشفَى لِغِلّ صدرِ الحَقود

إنه يقرب من بيت البحتري:

ولم تر للتراتِ بعدنَ عهدا   كَسَلّ المشرفية من قريب

ويحدد أحيانا مجال القرب؛ أي " تقرب ألفاظه من قول.." [3]، أو يستعمل عبارة (يقارب) [4].

- النظر (ينظر إلى):

ويستعمل عبارة (ينظر إلى) كثيرا في نقده للأخذ، وبشكل لافت. وكان الحاتمي قبله يستعملها كذلك [5]، بل يقول عن معنى يوازنه بآخر إنه " ينظر نظرا شديدا " [6] إليه. فابن وكيع يقف عند قول المتنبي [7]:

---

(1) المنصف، ص: 296. وبيت أبي نواس في ديوانه، ص: 427، بلفظ (ويشرب ماؤها).

(2) المنصف، ص: 152-153. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 46/2. وبيت البحتري في ديوانه، 368/1. والأمثلة كثيرة؛ 201، 202، 214، 228..

(3) المنصف، ص: 198.

(4) المنصف، ص: 244.

(5) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 21، 64، 98..وهي عنده مغايرة لما هي عليه عند ابن وكيع.

(6) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 109.

(7) المنصف، ص: 118. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 280/3. والرواية فيه (في جودة الصقل). أما بيت أبي تمام ففي ديوانه، ص: 313.

أرى من فِرِنْدي قطعة في فِرِنْدِه وجودةُ ضربِ الهَام من جودة الصقل

ويقول إنه ينظر إلى قول أبي تمام:

في كُلّ جوهرةٍ فِرنْد مشرق وهم الفِرنْد لهؤلاء النّاس

ومن الصعب معرفة تقاطع البيتين، ويبدو أن الناقد قد تصور الصلة في أن أبا تمام جعل لكل جوهرة فرندا والممدوح هو فرند الناس، والمتنبي جعل قوته من قوة سيفه، فكما أن قوة السيف قوة للمتنبي كذلك الممدوح قوة وجوهر الأنام. فالعلاقة تبدو بعيدة، وكأن الشاعر يتراسل مع ظلال فقط من المعنى ولا يتجه إلى أخذه، ومثل هذا نماذج عديدة [1]. وربما كان هذا الاحساس بعدم التطابق التام بين المعنيين، هو الذي جعله يخصص ملاحظته للمعنى، فيقول مثلا عن قول المتنبي [2]:

إلى سيدٍ لو بشّر الله أمّة بغير نبي بشرتنا به الرسلُ

إن معناه ينظر إلى قول ابن الرومي:

فلو نزلت بعد النبيين سورة إذنْ نزلت في مدحِه سورات

هناك اختلاف إذن وتنوع في المصطلحات التي استعملت في نقد السرقات، إلى درجة يصعب معها تحديد مدلولاتها بدقة، خاصة وأنها تنوعت حسب وجهة نظر كل ناقد، بل نجد الناقد يكتفي أحيانا بمجرد الإشارة إلى أمثلة تشبه البيت المدروس دون التصريح بالأخذ، وكأنه يكتفي بالتلميح فقط، أو كأنه يفسح - في حالة عدم يقينه - المجال للشك؛ كقوله أحيانا: لهم في هذا المعنى [3].كما نلتقي بمصطلح السلخ ، فهو يرى أن المتنبي حين قال [4]:

لأصبح آمنا فيك الرزايا كما آمن فيك الخطوبا

إنما سلخه من قول ابن الرومي:

---

(1) يراجع المنصف، ص: 179-185-192-209-211-216-223-233-234-235-240-254..

(2) المنصف، ص: 218. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 302/3. أما بيت ابن الرومي ففي ديوانه، 237/1، وفيه (فلو أنزلت) و (إذن أنزلت).

(3) المنصف، ص: 99-211.

(4) المنصف، ص: 609. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 272/1. أما بيت ابن الرومي فهو في ديوانه، 123/1.

أسالمُ قد سلِمت من العيـ ـوب ألا فاسلم كذاك من الخطـوب

ويوجد كذلك المسخ [1]، وهما مصطلحان أقرهما ابن الأثير فيما بعد [2]، لكن ابن وكيع يقصد بما شيئا آخر؛ إذ يقرنه في تعبيره بالإجادة والتفوق على السابق، فيشير إلى أن الـشاعر أخـذ المعـنى فمسخه وما نسخه [3]، وربما يكون قد أوضح مفهوم المصطلح عنده حين علق على قول المتنبي [4]:

أشاروا بتسليم فجـدنا بأنفُـس تسيـلُ من الآماق والسـم أدمع

وقد قارنه بعدد من الأبيات؛ لبشار ولديك الجن ولابن دريد، ثم قال إنه " مسخ المعنى، وما نسخه؛ لأنه يبعد عن لفظ من تقدمه في الرونق والبهاء وكثرة الماء " [5].

ولهذا، فإننا نحس في خطابه تمييزا ما بين هذه المصطلحات، فهو لا يستعملها كعبارات عامـة، بل كمفاهيم ذات حدود تتميز عن بعضها، فقد انتقد أحد النحويين حين قال إن بيت المتنبي [6]:

إن كان لا يدعى الفتى إلا كذا رجلا فسـم الناس طُـرا إصبعـا

مأخوذ من قول العجاج:

لو كان خلق الله جنبـا واحدا وكُنت من جنـب لكنت زائدا

فقال: " **كان ينبغي أن يقول: ينظر** إلى قول العجاج، وأظنه توهم أن مقـصد العجـاج جنـب الانسان، فقال: جنبه وإصبعه جزء منه، وما أحسب أنه مقصده، وإنما مقصده: لو كان خلق الله في جنب واحد من الأرض وكنت في جنب آخر لكنت زائدا عليهم" [7]. فابن وكيع يريد أن يبين أن الصلة بين البيتين موجودة لكنها بعيدة لا يصلح معها استعمال مصطلح الأخذ، بل النظر فقط.

----

(1) المنصف، ص: 174-495-512.

(2) جعل ابن الأثير السرقة خمسة أنواع: النسخ (أخذ المعنى واللفظ دون زيادة)، والسلخ (أخذ بعض المعـنى)، والمسخ (تحويل المعنى إلى ما دونه)، وأخذ المعنى والزيادة عليه، وعكس المعنى، ولكل نوع فروع. ينظـر: المثـل السائر، ص: 311-312.

(3) المنصف، ص: 495-512.

(4) المنصف، ص: 173. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 344/2. والسم: لغة في الاسم.

(5) المنصف، ص: 174.

(6) المنصف، ص: 460. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 11/3. وذكر أن بيت الرجـز للعجـاج، وليس في ديوانه، ونقل البرقوقي عن ابن وكيع أنه لأبي النجم !.

(7) المنصف، ص: 461.

التناص والسرقة ومشكلة المصطلح

إن كل هذه المصطلحات والعبارات السابقة المتنوعة، لتشير إلى شيء من الاضطراب حـول مصطلح السرقة وطبيعتها في النقد القديم، وقد لاحظ ذلك بعض الباحثين [1]، بل يشيرون إلى أنـه يوجد فرق كبير بين تصور الأوروبيين وتصور النقاد العرب للموضوع [2]؛ أي أن مصطلح Plagiat، الذي يعني السرقة، والمحاكاة أو المعارضة Pastiche، و الاحتـذاء أوالتقليـد Imitation-adaptation، يختلف عند الأوروبيين، في حين أن الاحتذاء أو المعارضة هما جزء من السرقة عند العرب. ويـرى مصطفى هدارة في أنواع السرقات الأربعة: الاستيحاء (توليد الشاعر معنى جديدا من معنى سابق)، والتأثر (اتباع مذهب الغير)، واستعارة الهياكل (كاعتماد أسطورة موضوعا لقصيدة)، ثم الـسرقات المحضة (أخذ جمل أو أفكار أصلية وانتحالها دون الاشارة إلى مأخذها) جمع الأوروبيـون الأنـواع الثلاثة الأولى تحت مصطلح المحاكاة أو الاحتذاء Imitation وتبقى السرقات بعـد ذلـك بنـصها Plagiarism [3]. ويوضح محرر مادة الحاكاة أو المعارضة (Pastiche) في معجم (روبيـر وكْلِـي) مدلولها؛ فيعرفها على أ ا " تقليد طريقة أو أسلوب كاتب أو فنان " ثم يلاحظ " أن المحاكاة تختلف عن الباروديا (Parodie) في أن الأخيرة محاكاة مسلية، وتختلف عن السرقة (Plagiat)، التي هي محاكاة مكونة للتغليط " [4].

---

(1) ينظر: طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 171، أحمد الشايب: أصول النقـد الأدبي، ص: 263، و278، ومحمد مصطفى هدارة: مشكلة الـسرقات في النقـد الأدبي، ص: 77-78، ومـنير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي (التشبيه)، ص: 378 وما بعدها..

(2) محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد الأدبي، ص: 219-220.

(3) محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد الأدبي، ص: 238. وهو يستعمل اللفظ الانكليزي مقابل الفرنسي (Plagiarisme).

(4) Le Robert &Cle: Dictionnaire du Français, sous la diréction de: Josette Rey-Debore, Paris 1999, P: 727. Et: Joelle Gardes-Tamine & Marie-Claude Gubert: Dictionnaire de critique littéraire, (Cursus), Ed. Armand Colin, Paris; 2eme ed, 2002, P: 146.

وينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1986/2، ص: 121 وما بعدها.

ويبدو أن هناك مشكلة حقيقية في ضبط هذه المصطلحات كما لاحظنا آنفا مع مـصطلحات النقد العربي، بل إن ترجمتها ومحاولة مقابلتها بما يساويها في النقد العربي لهي عمل صعب ومعقـد؛ بسبب تعددها وكثرتها، ولتقارب مجالاتها وتقاطعها. فالأخذ (Emprunt) يلتبس بمطلـق الـسرقة، والتزييف (Contrefaçon) يتقارب مع محض التقليد (Imitation) والمحاكاة بمعنى التطويع (Adaptation) وغير ذلك..

وربما كانت نفس المشكلة قد عادت مع مصطلح التناص، وقد أشار عبد السلام المـسدي إلى مساره [1]، ويسمي عبد الله الغذامي الظاهرة " تداخـل النصوص أو (الاحتـذاء) كمـا سماهـا الجرجاني " [2]، وهو يستعمل مصطلحه هذا دائما، فيلاحظ على نص أنه تـداخل بالاحتـذاء [3]، وليس ذلك عنده جديدا إذ أن ما قاله الشعراء العرب عن السرقة وتكرار الكلام هو شكوى مـن المداخلات [4]. فهو يعرب مصطلح intertextyality الانجليزي بمعادل له هو (النصوص المتداخلة) [5] " فكل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق " [6]. وينقل قول ليتش: " النص يشبع في معطـاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الافكار والمعتقدات والاجاعات التي لا تتـآلف. إن شجرة نسب النص حتما لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لاشعوريا. والموروث يبرز في حالة يج. وكل نص هو حتما: نص متـداخل " [7]؛ أي تنـاص. ويبـدو أن فيكتـور شلوفسكي (1893) [8] قد أشار فعلا كما لاحظ الغذامي إلى شيء من اتجاه قصة قصيرة إلى مجرد

----

(1) حول اشتقاق مصطلح التناص واعتماده ضمن مصطلحات النقد العربي الحديث ينظر: عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتورزيع، تونس، (د.ت)، ص: 119 وما بعدها.

(2) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط1991/2، ص: 318.

(3) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 320.

(4) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 318.

(5) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 320.

(6) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 321.

(7) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 321.

(8) ف.شلوفسكي :بناء القصة القصيرة والرواية في: نصوص الشكلاليين الروس، ترجمة: إبـراهيم الخطيـب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشـرية الجـدد، الربـاط، ط1982/1، ص: 124. والغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 321.

تطوير لتعبير شعبي، أو لجناسات، بل أشار إلى المفهوم أيضا تودوروف في المقولات التي تشكلها سجلات القول والرؤى، ومنها مقولة حضور أو غياب التناص، فالتناص يكون بين خطاب لاحق وخطاب سابق، ويسمي الأول الذي لا يستحضر خطابا آخر بالأحادي القيمة monovalent (باعتباره حدا)، أما الخطاب التالي الذي يستحضر أساليب في القول سابقة، بالخطاب المتعدد القيم Polyvalent وكان الشكلانيون الروس عنده أسبق إلى الاعتراف بقيمة الثاني اللغوية، "لكن باختين هو أول من صاغ نظرية متكاملة عن تعدد القيم التناصية، - فالمؤلف- في نظر باختين يتعرض كباقي أعضاء جماعته، لتأثير كلمات غير محايدة، مشحونة بالانطباعات والتقويمات الصادرة عن الآخرين. فالكلمات كما يخلص إلى ذلك، مسكونة بأصوات الآخرين. ولميكاييل ريفاتير - كما يقول تودوروف – الفضل في صياغة الفرضية حول الكيفية التي يحول بها النص الشعري مجموع الخصائص النوعية لأسلوب ما، أو تقليد معين أو أي نمط معين في كيفية استعمال الكلمات أو طرائق الشعر. إن هذا الحفر الأولي، قد يفيد، في نظر تودوروف، في صياغة نظرية عامة للمستنسخ (le cliché) قد تكون أسلوبية أو تيماتيكية أو سردية، وهي التي قد تلعب دورا حاسما في تشكيل معنى خطاب ما " (1). ونفس الشيء يقال عن ملاحظات رومان جاكبسون (2) .

وإذا كان من الضروري البدء بموجز نظري حول هذا المفهوم، فإن المقصود هنا ليس التأسيس، أو تجميع مختلف النظريات والإنجازات الخاصة بالتناص في النقد المعاصر، بل المقصود هو محاولة اختزال وتكثيف أهم ما يمكن استعماله إجرائيا من هذه النظرية. لقد انحدر المصطلح لدى كريستيفا - كما أشارت إلى ذلك - من ملاحظة باختين في الحوارية، وانتهت إلى أن " كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى " (3).

واستنتج محمد مفتاح (4)من عدد من التعريفات بعض مقومات التناص، منها:

- أن النص فسيفساء من نصوص أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

---

(1) عثماني الميلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة، المغرب، ط1990/1، ص: 38، و ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997. ص: 100.

(2) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 100.

(3) Intertextualité: L. Somoville. In: Méthodes du texte, Ed: Duculot, Paris, 1987, p:115.
Et Gerard Gendombre: Les grands courants de la critique littéraire, ed, Seuil, Paris, 1996, P: 46, Joelle Gardes-Tamine & Marie-Claude Gubert: Dictionnaire de critique littéraire, P: 101.

(4) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص:121.

- وأنه محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

فالتناص لا يتعلق بنص أو نصوص محددة، بل ينطبق على كل نص أدبي، ثم إن آليته تتحرك وفق طبيعة النص نفسه في تعامله مع نصوص سابقة أيا كانت العلاقة بها، ولكنه لا يخرج عموما في نظره عن غايتين؛ إما مناقضتها أو تأكيدها ودعمها.

ويهمنا في هذا المجال كذلك، الإشارة إلى ما رآه الباحثون من كثرة أنواع التناص، والنقاش الذي يدور حول تقاطع المصطلح، مع مصطلحات وظواهر أخرى كالأخذ والسرقة و القلب أو العكس والتضمين والمناقضة والمعارضة والاقتباس..[1]، فالتناص يتلخص في محض إحالة نص على نص آخر، بذكره، أو سرقته، أو الإيحاء به [2]؛ مما يجعل الحركة التي يتم عن طريقها كتابة نص لنص آخر والتعالق معه، هي المقصود بالمصطلح كما حدد، وبعبارة رولان بارت فإن [3] " كل نص هو تناص ".

ويمكن أن اعتبار مباحث السرقات والبحث عن الأصول مرحلة في تطور مفهوم التناص وجزءا منها، يقول جون ميلي [4] : " هذه الظاهرة من استعادة نص سابق، بالنقل التام أو بالتغيير، تسمى التناص. والكتاب يستعملونها دائما، سواء بتوظيف نصوصهم الخاصة (من ملاحظات، ومقالات، أو أعمال سابقة) في تناص يسمى **داخلي**، أو نصوص لغيرهم (**تناص خارجي**). ويمكن أن يكون النص الأصلي (الذي يسمى النص السابق Hypotexte) أحيانا مجرد تعبير بسيط من اللغة الجارية، والذي هو ملك للجميع، مثل الرواسم Stéréotypes " المجرد " أين تظهر أرقام (ثلاثة أبعاد، اثنا عشر حواريا، ألف ليلة وليلة)، أو دليلا (فزولا ينقل مقاطع من من دليل زراعة الحدائقHorticulture)، أو قاموسا (وهذا النموذج هو الذي اتبعه فلوبير في قاموس الأفكار..) أو من بحث حول تقنية أو فن ما (فبروست ينقل في روايته مقتطفات من مؤلفات عن الفن الديني في القرن الثالث عشر في فرنسا).

---

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب. 2/ 116 وما بعدها، ومحمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص. ص:121 وما بعدها..

(2)Intertextualité dans: Glossaire de sémiotique. Pascal Vaillant, Paris, 1995, P: 65.

(3) نقلا عن عبد الستار الأسدي: التناص، السرقة الأدبية والتأثر، ص: 71.

(4) Jean Milly: Poétique des textes, Nathan Univérsité, Françe, ed 2/2001, P: 147.
Et: Pierre- Marc de Biasi: La génétique des textes, Nathan Univérsité, Françe, ed 2000, P: 90.

فالتناص الأدبي يمكن أن يمتد من النقل البسيط (Plagiat)، إلى Paraphrase (إنتاج ملفوظات متطابقة دلاليا)، وإلى نقول أكثر دقة وخفاء، تترك مساحة أكبر لأصالة الوصف ".

ويذهب صلاح فضل إلى أن " التحولات النصية لا تقدم كلها دفعة واحدة، بل هناك درجات للتناص، مما يمكن أن يقودنا إليه التحليل النصي. فهناك مثلا خواص شكلية محددة، مثل الإيقاعـات والأوزان والأبنية المقطعية. ومثل أنماط الشخصيات والمواقف التي يمكن اسـتخدامها **كحـد أدنى للتناص،** على اعتبار ما تفرضه في استخدامها مجموعة الأعراف التقليدية المتصلة بكل جـنس مـن الأجناس الأدبية. وتتمثل **الدرجة الوسطى** من التناص في الإشارات المتضمنة والانعكاسـات غـير المباشرة سواء كانت بالقبول أو الرفض لنصوص أخرى تتعالق معها ، مما يعتد به كمجـال فعلـي للتناص الحقيقي. أما **الدرجة القصوى** من التناص فتقوم فيهـا تلـك الممارسـات الاقتباسـية.. والمعارضات مما يحيل على مجموعة من الشفرات الأسلوبية والبلاغية المستخدمة في نصوص سـابقة بشكل ل يمكن أن يخفى على القاريء المتوسط، **وهو ا ال الذي** تمثله **أبواب السرقات** في **النقـد العربي القديم،** مغفلة أهمية التوليد والتواصل.." [1].

لكن التناص ليس مجرد أخذ كما يبدو، بل هو تفاعل واستراتيجية تحويل؛ أي أنه بشكل مـا يخفي إرادة لتكريس مفهوم أو صورة أو نمط معين- ولنتذكر هنا رأي أدونيس في نقد السرقات- أو نقضها ومعارضتها [2]. ومن هنا، فإن التناص ليس مرتبطا بأشكال محدودة من التأثر أو المحاكاة، بل يتعلق الأمر بحوار بين نصين أو أكثر مهما كانت الثقافة التي ينتمي إليها، لكن العلاقة ليست واعية أو قصدية بالضرورة بل يمكن تأسيس حركية مجدية للتفاعل مع تلك النصوص دون اهتمام قصدي بالسابق، مما سيمنح النص الجديد مدلولات هي حاصل فضاء النص السابق والنص اللاحـق معـا. يقول خليل الموسى: " التناص حركة مركبة تفاعلية تتضمن أصواتا مختلفة تتحاور" [3]، وبعبارة أدق

- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة: عالم المعرفة، الكويت، 1992. ص: 240.

(2) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص: 132. وينظر: أدونيس: الثابت والمتحول، 192/2، وجوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط1997/2، ص: 78.

(3) خليل الموسى: التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 1996، عدد: 305، ص: 83.

فإن " مشكلة التناص لا يمكن أن تنفصل عن فكرة الإنتاجية الأدبية، فالتناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد" [1].

ربما كانت المشكلة ترتد في الأصل إلى قضية المصطلحات، والأصل أن تسبق الظواهر مصطلحاتها، فعبارة (**حتمية السرقة**) التي أشرنا إليها آنفا، توضح الاحساس العام لدى النقاد العرب بالعلاقة الداخلية بين النصوص، والتي لا يمكن التنصل منها، بل إن إلحاحهم على دور الذاكرة والرواية في دربة وتكوين الشاعر بقي في كثير من الأحيان غامضا، وقد يكون في الأصل مرتبطا بنوع من إنشاء علاقة بين الشاعر المبتديء، وبين الأساليب وبين التراث كذلك في سياق العلاقة بين النصوص؛ يقول ابن طباطبا متحدثا عن الشاعر [2]: " ولا يغِير على معاني الشعر فيودِعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته، أو يوجب له فضيلة؛ بل يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأوصاف التي تخرجها المعادن. وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه، ويغمض مستبطنه " . وقد تكون كلمته هذه مهمة في إبراز أثر حضور السابق في العملية الانتاجية، وكأن التناص هنا ليس مجرد تقليد يتأسس على الرغبة في التكرار، بل تذوب النصوص كما قال لأجل التسرب في مرحلة الانتاج، فالرواية رصيد يقود له أعنة الكلام [3]، بل يستنتج الأستاذ عبد القادر هني من هذا الالحاح على الرواية وتنوعها خاصة للشاعر المحدث علاقة حميمة بأزمة المعاني لدى المحدثين، فكثرة الرواية " تضع بين يدي المبدع مادةوفيرة فينفسح المجال حياله لإعادة صياغتها " [4]. وليست مسألة الأحكام من هذا المنظور إلا مجرد طاريء على الممارسة النقدية؛ لأن المقصود بالدرجة الأولى هو

---

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 240. وجوليا كرستيفا: علم النص، ص:43 وما بعدها.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 10.

(3) عبد القادر هني: نظرية الابداع في النقد العربي القديم، ص: 125.

(4) عبد القادر هني: نظرية الابداع في النقد العربي القديم، ص: 128.

تصوير الترابط بين عناصر ثقافة واحدة، ترابط بين نصوص تتخلق في فضاء واحد، وتكون فاعلة في إنتاج نص جديد.

وليس المطلوب الوعي أو التصريح بهذا التداخل، فحسب القاضي الجرجاني [1] يجب " ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه من دون ما كمن، ونضح عن صاحبه، وألا يكون همك في تتبع الأبيات المتشابهة، والمعاني المتناسخة، طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد، ولن تكمل ذلك حتى تعرف تناسب قول لبيد:

وما المالُ والأهلونَ إلا ودائع ولا بد يوما أن ترد الودائع

وقول الأفوه الأودي:

إنما نعمةُ قومٍ متعة وحياةُ المرء ثوب مستعار

وإن كان هذا ذكر الحياة، وذلك ذكر المال والولد، وكان أحدهما جعل وديعة، والآخر عارية، وتعلم أن قول الشاعر:

وما المرءُ إلا حيث يجعل نفسه

هو من قول الآخر:

فنفسك فاكْرمها فإنك إن تهن عليك فلن تلقَى لها الدهر مكْرِما

وحتى تتأمل هذه الأبيات فتعرف **انتساب بعضها إلى بعض، واتصال كل واحد منها بصاحبه**، مع افتنان مذاهبهما، واختلاف مواقعهما "، والجرجاني يكرر لفظ **التناسب** [2] أو أن **الاتصال والتناسب** ليس في اللفظ فقط [3].وهكذا يعيدنا إلى لفظ **النسب** في عبارة ليتش السابقة التي تحدث فيها عن شجرة نسب النص المكونة من شبكة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لاشعوريا.

وربما كان هذا هو المقصود من إخفاء السرقة؛ أي أن النقاد لم يشجعوا على التحوير كمظهر للإبداع بل كانوا في الأصل يريدون نصا يتداخل ويرتبط بالسابق والتراث ارتباطا عضويا (تناصيا)

---

(1) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 201. وبيت لبيد في الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ص: 125، أما بيت الأفوه الأودي ففي أسرار البلاغة لعبد القاهر، دون عزو، ص: 107.

(2) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 203.

(3) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 209.

لا ارتباطا شكليا مفضوحا - وهذا هم أسلوبي- أي إعادة قراءة وتوظيف للسابق. والمهم أن هـذه العلاقة لا تفسر بالضرورة تفسيرا سطحيا، بل هي أيضا بحث عن العلاقات البعيدة.

ولنأخذ مثالا آخر من نقد القاضي الجرجاني، فمما رفض أن يكون من الأخذ والسرقة قول المتنبي (1):

يحدثُ عن قلبه مكرها   كأنّ له منه قلبا حسودا

الذي ربط بقول أبي تمام:

وكأنما نافست قدرك حظـه   وحسدت نفسك حين أن لم تحسـدِ

وقال: " إن كان فيه أخذ ففي اللفظ، ومثله قد يؤخذ؛ فأما المعنيان فمختلفان، لأن أبا تمام أراد أنك نافست قدرك، وحسدت نفسك، فطفقت تناهي في شرف الفعل، وتزيد على كل غاية تصل إليها، وإن كنت فيها منقطع النظير فائت الشأو، وأبو الطيب يقول: كأن قلبك يحسدك على فضائلك فهو يكره أن يستقبل بذكرها. **وهذا نوع آخر من المديح وفي غير المذهب الأول؛ لكنهما اجتمعـا في حسد النفس والقلب** ". ومثله عن علاقة بيت آخر للمتنبي ببيت لذي الرمة (2). فالبيتان مجتمعـان ومختلفان في نفس الوقت ولا يصح وصف العلاقة بينهما بالسرقة، لكنه لم يحدد لنـا أي مـصطلح يمكن أن ينطبق على هذه العلاقة، وكذلك ابن وكيع فإنه قال عن البيت (3): " ينظر إلى قـول أبي تمام "، فلم يستعمل مصطلح السرقة. ومن الواضح أن السرقة في هذه المقاطع فـسحت ا ـال إلى مفهوم الاتصال والتنـاسب والنسب؛ أي أن المعنيـن يشتركان في صورة مجردة لممدوح أسطوري - وهو معنى عام مشترك - ويلتقيان عند تنازعه مع نفسه لانعدام النظير، لكن النص المنتج يختلـف عن غيره، فالنص الذي يحضر في الأصل مبهم، هو صورة ثقافية تراكمت على مر العصور لشخص تعجز اللغة عن تقدير فضائله.

لقد أشار الأستاذ نور الدين السد إلى مجموعة من المصطلحات من النقد العربي القديم تقـارب دلالـة التناص، وهي: المعارضة، والمناقضة، والتضمين، والاقتبـاس، وتـداول المعاني، والسرقة،

---

(1) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 349. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 87/2.وبيت أبي تمـام في ديوانه أيضا، ص: 212.

(2) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 359.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 494.

وألمح أيضا إلى غيرها مثل: الاستشهاد- العكس- الاجتذاب- المخترع- الاغارة- المسخ- النقل إلى العكس- الاكتفاء- الاحتباك- التمثيل.. [1]، ولسعيد يقطين تصور مماثل عن عدد من ظواهر الأخذ في النقد العربي القديم [2] وكذلك محمد مفتاح [3]. بينما يعتقد خليل الموسى [4] أن مباحث الأخذ والسرقات في نقدنا القديم تختلف عن التناص في ثلاثة فروق؛ فعلى مستوى المنهج تعتمد السرقة المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني، فاللاحق هو السارق، والأصل الأول هو المبدع والنموذج الأجود، بينما يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يسهتم كثيرا بالنص الغائب، وعلى مستوى القيمة يسعى ناقد السرقة الأدبية إلى استنكار وإدانة عمل السارق، في حين يقصد ناقد التناص إلى إظهار البعد الابداعي في الانتاج، أما على مستوى القصدية فإن السرقة تتضمن عملية قصدية واعية. وربما كان هناك نظر في هذا التصور؛ فالتناص ليس مشروطا بعدم القصدية، بل هو - كما سبق- كل تداخل حتى ولو كان صريح أخذ، كما أن القدماء ميزوا بعبارت مثل (نبهه عليه- ينظر إلى- يشبه ونحوها) السرقة القصدية عما هو غير إرادي، ولكنهم أدرجوه في مباحث الأخذ والتداخل. كما أن مسألة التأثرية غير مطلقة، فقد رأينا ابن وكيع يحتكم إلى قواعد تشمل السابق واللاحق معا " فما استحقه على قائله سلمته إليه، وما قصر فيه لم أدع التنبيه إليه " [5].

توجد مستويات تم فيها بالفعل تبسيط التناص إلى مجرد سرقة، وعلى رأسها فكرة إخفاء المسروق؛ ولكن نتيجة هذه الفكرة أفضت إلى تصور آليات لا تبتعد كثيرا عن مفهوم وطبيعة التناص. ومن الواضح هنا أثر ضغط الاهتمامات الأسلوبية المتمحورة حول مصطلح الصناعة أساسا وكذلك عامل الموازنة والحكم، الذي تنامى بسبب التطور الثقافي واشتداد الخصومات. إن العودة إلى لغة ابن وكيع ولائحة أنواع السرقات التي ضبطها تجعلنا ندرك المكانة المحورية التي يحتلها مفهوم أساسي في التناص وهو **الإنتاج**.

---

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 121.

(2) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 117.

(3) محمد مفتاح: استراتيجية التناص، ص: 122.

(4) خليل الموسى: التناص والأجناسية في النص الشعري، ص: 82-84.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 4.

فالنص اللاحق ليس هو النص السابق، يقول جيرار جونجونبر: " يتجاوز التناص كثيرا مفهوم المصدر أو الأصل، مقيما علاقة بنوة أو تسلسل بين الأعمال، ذلك المفهوم المبجل تاريخيا باعتقاد (دوغم) المحاكاة. **ليس التناص إعادة إنتاج بل إنتاج**، لأن النص الأول، قد تحول ولأنه صار أحد دوال النص الثاني الذي تضمنه " [(1)]. لكن ابن وكيع - كمعاصريه - يصر في خطابه على استمرار العلاقة بين النصين، إلا أن آليات (الإنتاج) شديدة الوضوح في نقده.

فإذا عدنا إلى أصناف السرقة العشرة الأولى نجدها موزعة كما يلي:

- إعادة تركيب
  - بالايجاز
  - بتغيير الصياغة
- التوليد
  - بالعكس
  - باستخراج معنى مختلف عن الغرض السابق
  - باستخراج معنى من السابق بتركيب مغاير
  - بتوليد معان حسنة بألفاظ مختلفة
- الزيادة
  - زيادة لفظ على لفظ
  - زيادة في المعنى تتمه
- المساواة

فالثابت في كل هذه الأنواع هو عنصر الاختلاف بين النص اللاحق والسابق، لكن التغير الذي أحدثه اللاحق لا يرقى في تشريع ابن وكيع، وإن خفي، إلى طمس معالم النص السابق. وكذلك عنصر التوليد الذي يلح عليه ابن وكيع كثيرا، وهي كلها مرتبطة بمفهوم الزيادة، التي اعتبرها ابن وكيع مبرر الأخذ، والوسيلة الوحيدة لاستحقاق المعنى. وعبارة الزيادة تحيل إلى قول لوران جيني في تعريفه للتناص [(2)]: " هو عملية تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي

----

(1) Gerard Gendombre: Les grands courants de la critique littéraire, P: 48.

(2) نقلا عن: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 97.

يحتفظ **بزيادة** في **المعنى** ". إن مفهوم الزيادة أو الاضافة الذي تداوله النقد العربي القديم لشديد الأهمية في إبراز تغاير النصوص المتداخلة، رغم عدم إقرارهم غالبا بالانفصال التام بينها، أو على الأقل بأهمية النص اللاحق وخصوصيته. فقد كان من الممكن التوجه هنا إلى منظور حيوي للتداخل، حيث يفرز التحويل نصا مختلفا مهما كان نوع التواصل بين النصين، يقول عمر أوكان [1]: " التنـاص لـيس سرقة، وإنما هو قراءة جديدة، أي كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول، ومن هنا كـان التنـاص صورة تضمن للنص وضعا ليس الاستنتاج، وإنما الانتاجية ".

---

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 98.

الفصل الخامس

نظريـــة الشعــر

1- **الصنعة والشعــر**
2 - **الموضوع الشعري**
3 - **المعنى: أصالته وتوليده**
طبائع ومعايير المعنى
4 - **الصدق والمبالغة**
5 - **وحدة القصيدة**

الفصل الخامس

نظرية الشعـ ـر

ليست المباحث السابقة بعيدة تماما عن نظرية الشعر في الخطاب النقدي لابن وكيع؛ ذلك أن مسائل النقد والتفسير والسرقات وما إليها تقاطعت بشكل كبير مع منظور ابن وكيع لمختلف عناصر ومكونات الشعر، فضلا عن أن موضوع الدراسة الذي اقتصر عليه، وتأسست حوله ومن خلاله مفاهيمه النقدية إنما هو الشعر أساسا، حتى ليبدو من خلال نصه النقدي غير مهتم كثيرا بالنثر، وربما كان ذلك جزءا من تكوينه كشاعر، ثم كناقد تخصص في دراسة الشعر أساسا.

1- **الصنعة والشعر:**

تبدو مسألة المعنى المدخل الأساسي لمنظوره عن الشعر، ولقد سبقت الإشارة إلى إيمانه بإمكانية أخذ المعنى أو توليد معان مغايرة منه، أو تحويره بطرق شتى، وكان الأخذ من النثر وسيلة مهمة من وسائل هذا التحويل. فالمعنى يبدو لابن وكيع في النثر (موجودا في حكم معدوم)؛ أي أنه مهمل في النثر، ضائع، شارد، و(كامن) غير دال حتى ينتقل إلى الشعر، أو بعبارة أدق إلى النظم؛ " لأن المعاني المستجادة، والحكم المستفادة، إذا وردت منثورة كانت كالنوادر الشاردة وليس لها **شهرة المنظوم** السائر على ألسنة الراوين، المحفوظ على قائله كالتدوين ..وقد أبقى قائل الحكم المنثورة لسارقها من فضيلة النظم ما يزيد في رونق مائها، وبجة روائها، فهي كالحسناء العاطلة: حليها في نظامها " [(1)]. فالشعر نظم للمعاني الضائعة لكمو ا واستتارها في النثر، وكأن وجودها وبقاءها داخل دائرة النثر عيب فيها.

ويمكن أن نلمح إلى بعض المحاور الرئيسية في هذا المتن:

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

(1) المنصف، ص: 7. وقد تصور ابن طباطبا حالة هي عكس هذه؛ فهناك " أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني عجيبة التأليف، إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها ". عيار الشعر، ص: 7. وينسب مثل هذا التصور إلى العتابي، ص: 78، وقد سمى ذلك النقاد بعدهم: حل النظم. وقد أوضح الحاتمي أن " المنظوم أرشق في الأسماع وأعلق في الطباع وأذكى مناسم وأخلد عمرا "، حلية المحاضرة، تحقيق: هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1987، ص: 21.

- قد يوجد معنى جيد في النثر. فالمعنى بالنسبة إليه هو هو لا يتغير، سواء كان في النثر أو الشعر، وما يتغير هو عناصر أخرى، لا تعود إليه بل إلى طبيعة الجنسين [(1)].
- فالمعنى رغم جودته يشتهر في النظم أكثر؛ بسبب يسر نقله وحفظه، وبسبب عامل التأثير.

- والمعنى في النثر يبقى منقوصا عاريا، فيضفي عليه النظم (رونق الماء وبجة الرواء)، فهو كالحسناء العاطلة، وحليها في النظم.

- فتمام الجودة يتحقق حينما يكون **المعنى الجيد منظوما**؛ أي أن الدلالة الكاملة والمثلى للمعنى والصورة الأجود له، تكون في حالة الشعر.

وربما تكون هذه النظرة إلى الشعر مؤسسة على منظور معين إلى الإبداع، يستند إلى فكرتين أساسيتين: تتعلق الأولى بنظرة نقاد القرن الرابع إلى العملية الإبداعية، وقد سبقت الإشارة إلى إقرارهم بمبدأ نفاذ المعاني الذي جعله ابن وكيع منطلقه، فجاءت السرقات ومعاني النثر لتنقذ الشاعر المحدث من أزمته. وتتعلق الثانية بفكرة تشبيه الفن عموما والقصيدة خصوصا بالحسناء، وبما يشتغل به الشاعر عليها بالحلي والزينة؛ فالفكرة الأولى أبطلت الإبداع، والثانية فصلت بين الشكل والمضمون. .فقد غدا عمل الشاعر إذن متمحورا حول الزينة؛ لأن المعنى موجود سلفا بالضرورة، يلتقطه أو يأخذه، ثم يأتي عمله الإبداعي بعد المعنى؛ أي خارجه، وذلك بتحقيق شكل ملائم. وبعبارة أخرى، فإن الشاعر لا يطمح إلى تغيير المعنى الذي هو فكرة مجردة، بل إن المقصود بتغييره أو تحويله إنما هو تغيير شكله، وتكمن براعة الشاعر وإبداعه في صنع شكل ملائم للمعنى أولا، ومتفوق على شكله السابق أيضا، وهكذا انفصل الشكل عن المضمون.

في الشعر إذن خصوصية **النظم والزينة**، وهي عناصر تشكّل - في نظره - خفته التي سمحت بتميزه عن النثر، فسهل حفظه ونقله. وهذه قضية متعلقة ببنية الشعر نفسه، وليس بالمعنى؛ أي أنها

---

(1) فقد يحيل المعنى النثري إلى نفس المرجع الذي يحيل إليه المعنى الشعري، لكنهما يختلفان في توفير طريقة إدراكه. ينظر: جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال، المغرب، ط1986/1، ص: 195. فالنقاد (أمثال ابن وكيع) ربما حصروا إدراكهم في القسم الأول من مضمون الفكرة وأهملوا الجانب الثاني (الإيحاء). وإدراك الفرق بين وجود المعنى في الشعر ووجوده في النثر ينقض تماما فكرة الأخذ من النثر؛ ولذلك قال كوهين: " ترجمة القصيدة إلى النثر يمكن أن تكون صحيحة إلى أبعد مدى نريده، إلا أنها لا تحتفظ في الوقت ذاته بأي قدر من الشعر " ص: 91.

تعود إلى الشكل، ولكنها شرط أساسي في الشعر، تجسد (شعريته) و يميزه عن النثر، وهو ما يجعل كذلك كل صورة تركيبية أو إيقاعية تفسد هذه الخفة بمثابة عيب في الشعر؛ ولذا رأى ابن وكيع أن أبا تمام في قوله [1]:

قـدك اتـئد أربيت في الغلواء كم تعذلون وأنتم سـجـرائي؟

قد " زجر عذوله بكلام فيه صعود وحدور يصعب على راويه، ويقبح صـدره قوافيـه "، وكـأن الشاعر بتفريطه في مبدأ الخفة الذي يضمنه الوزن وانسجام التركيب، قد أعاد المعنى إلى حالته النثرية (ما يشبه حالته في النثر)، بدل أن يجلوه في زينة وخفة، هي صورة الشعر الحقيقي. يدلنا على ذلـك مدلول الصعوبة على الرواية، وانعدام الانسجام، التي جعلها سابقا ميزات للشعر خاصة.

وهذه الخفة يترجمها الالتذاذ بالسمـع [2] وهو ما عبر عنه حين قيم بيتا لأبي نـواس في لـوم العاذل قارنه ببيت أبي تمام السابق، فجاء بألطف كلام وأرطبه، وأعذب لفظ [3]. ورغـم أن هـذا التصور كان شائعا لدى نقاد عصره [4]، إلا أنه ينحدر كذلك من منظور ابن وكيع لوظيفة وطبيعة الشعر أصلا، وهي وظيفة قد تكون غير قارة أو ثابتة، بل تتغير حسب ما يهدف إليه منه؛ التعلم أو المتعة.

فالإصغاء لصوت الشاعر ليس لطلب المعرفة، كتعلم اللغة، بل للاستماع للغناء، وهذه لمحـة ذكية من ابن وكيع، استمدها من واقعه حين انفصل الشعر عن المعرفة، ومن مقارنته بـين شـعر المحدثين وشعر القدماء. فأشعار المحدثين " لا يراد منها استفادة علم؛ وإنما **تروى لعذوبـة ألفاظهـا ورقتها وحلاوة معانيها وقرب مآخذها**. ولو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم ووصف المهامه والقفار..ما رويت.. وإنما تكتب أشعارهم لقربها من الأفهام، وإن الخواص

---

(1) المنصف، ص: 32، وقد سبق البيت في الفصل السابق.

(2) المنصف، ص: 241. وليس ربط الخفة بسيرورة الشعر - فيما يبدو – جديدا فقد كان ابن قتيبة قد تحدث عن نوع من الشعر " يحفظ ويختار على خفة الروي "، ينظر الشعر والشعراء، ص: 23.

(3) المنصف، ص: 32، وبيت أبي نواس المقصود هو مطلع همزيته الخمرية:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

(4) كان قدامة قد أرسى تعريفه الشهير للشعر على أنـه " قول موزون مقفى يدل على معنى "، نقد الـشعر، ص: 15.

في معرفتها كالعوام. فقد صار **صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب** يستميل أمة مـن النـاس لاستماعه وإن جهل الألحان، وكـسر الأوزان. وقائل الشعر الحوشي بمنزلة المغني الحاذق بالنغم غير المطرب الصوت يعرض عنه إلا من عرف فضله؛ على أنه إذا وقف على فضل صـنعته لم يـصلح

الس اللذات، وإنما يجعل معلما للمطربات من (المغنيات) يقومهن بحذقه، ويستمتع بحلـوقهن دون حلقه؛ ليسلمن من الخطأ في صناعتهن، ويطربن بحسن أصوا ن " [(1)].

ويمكن أن نستنتج من هذا النص عدة ملاحظات:

- أن العصر يساهم في تحديد طابع الشعر وتوجهه ولغته.
- أن المتلقين سواء أمام المستوى اللغوي للنص المحدث، فهو لا ينظم للخواص.
- أن الشعر غناء، والمعرفة بالنغم وصناعته لا تغني عن الصوت الجميل المطرب، فلا تجعل من العالم به مغنيا، بل يبقى معلما يؤهل المغني المطرب ويطور مواهبه.

وينبثق هاهنا مصطلح (**الصـنعة**). ويبدو أنه مصطلح منسجم تماما مع التشريع النقـدي في عصره [(2)]، بل ومع نظرته هو نفسه إلى الشعر. فصنعة المغني الحاذق تقابل صنعة الشاعر، وحـذق هذا فيها يقابل بحذق ذاك في فنه.

ويتردد المصطلح كثيرا في مختلف أجزاء متنه النقدي، فيعتبر جودة الشعر " من لطف صـناعة الشاعر وفطنته " [(3)] فوصفها باللطف؛ ولذا تكون الصنعة حسنة [(4)]، وجيـدة [(5)]، ومعتـدلة [(6)]،

- -

(1) المنصف، ص: 174.

(2) يربط جابر عصفور بين مصطلح الصنعة وبين إلحاحهم على الذاكرة والحفظ كوسيلة دربة وتعلـم، وبينـه وبين التوليد في الأخذ والسرقة، الذي انبثق عن أزمة المحدثين. ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغـي عند العرب، ص: 86، و92. وينظر: عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 137. وقـد نقل الآمدي عن العلماء ركائز صناعة الشعر الأربع: جودة الآلة، وإصابة الغرض، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة دون نقص فيها أو زيادة ، وهي في كل الصناعات (علة هيولانية، صورية، فاعلة، تميـة)، ينظـر: الموازنة، 426/1..

(3) المنصف، ص: 84.

(4) المنصف، ص: 453 و435.

(5) المنصف، ص: 320 و 140.

(6) المنصف، ص: 430.

ومليحة [(1)]، وحسنة [(2)]، ورديئة أيضا [(3)]. فكل العمل الشعري صنعة، ويبقى أن مستوى ونوع هذه الصناعة نسبي يختلف من نص لآخر.

وربما كانت مسألة الصنعة مرتبطة في ذهن ابن وكيع بنموذج: القصيدة/المرأة الحسناء، الذي تصوره -كما سلف - والذي هو في الأصل منظور ومتصور القصيدة لدى الشاعر المحدث. فالخلل والتعقيدات " يحتمل ورود مثلها لبدوي لا يعرف الاختيار، ويستعمل وجوه الاضطرار! فأما المحدث فلا عذر له أن يأخذ من الكلام جوهره، ويصفي منه متخيره " [4]؛ وقد أوضح الآمدي أنه " كان يندر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثر البيت الواحد والبيتان فيتجاوز له عنه، لأن الأعرابي لا يعول إلا على قريحته ولا يعتصم إلا بخاطره، ولا يستقي إلا من قليبه، فأما المتأخر الذي يطبع على قوالبه، ويحذو على أمثلته، ويتعلم الشعر تعلما، ويأخذه تلقنا: فمن شأنه أن يتجنب المذموم منه " [5]؛ إذ ليس الشعر القديم (أو شعر الأعراب) في تعقيد الصنعة كالشعر المحدث، وليس جمهورهما واحدا أيضا، فمفهوم البداوة يلخص هنا صفات، كالعفوية والبساطة والافتقار إلى الزينة، مما يجعله في مقابل التطورات اللاحقة اجتماعيا وفنيا.

فالصنعة (**حداثة**)، و(**تمدّن**) لأنها بمعنى التأنق، و(**احترافيةٌ**) أيضا؛ إذ تلبي مطالب الحرص والتجويد، ولذا أمكنه أن يميز " **طريقة الحذّاق** في **الصنعة** "، فقول المتنبي [6]:

ونكْهتها والمندليّ وقَرقَف معتقة صهباءُ في الريح والطعم

ليس طريقة الحذاق في الصنعة، ويكون أدخل فيها، وأقرب إليها، لو اعتمد التعريف بدل التنكير، في وصف الخمر، لتكون المخصوصة وحدها بالصفات اللاحقة، بأن قال مثلا:

ونكهتها والمندليّ وراحها المعتقة الصهباءُ في الريح والطعم

---

(1) المنصف، ص: 47.

(2) المنصف، ص: 133.

(3) المنصف، ص: 464 و ينظر: 480-425-126-273-307.

(4) المنصف، ص: 242.

(5) الآمدي: الموازنة، 259/1.

(6) المنصف، ص: 332. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 168/4.

والبيت يطرح إشكالا حقيقيا؛ فقد يكون مراده استواء كل تلك الأشياء في الريح والطعم؛ رائحة الحبيبة وعود المندلي والخمر، وهو خطأ؛ إذ لا يذاق العود وهو رأي الواحدي [1]، فيكون اقتراح ابن

وكيع صحيحا؛ أي تخصيص الخمر فقط بالريح والطعم، وقد يكون هو ما أراده المتـنبي باعتبـار انفصال الشطر الثاني عن الأول، وهو معنى رأي العكبري [2].

ويذهب في تتبع الصنعة وأثرها إلى أبعد من الجانب المعنوي؛ أي إلى ناحية التـأليف والتعـبير، فقول المتنبي [3]:

أعطَـى فقلت لجوده ما يـقتنى وسطَـا، فقلت:ِلسيفِه ما يـولَد

مغاير أيضا للصنعة، والصنعة أن يقول:

أعطَـى فقلت لجوده ما يـقتنى وسطَـا، فقلت:ِلبأسِه ما يـولَد

" فيأتي باسم مع اسم أو بمصدر مع مصدر "، فالاقتناء يقابله الجود، والـولادة يقابلـها البـأس لا السيف.

والمطلوب إذن في النهاية هو توفية الصنعة حقها [4] كما يقول؛ ذلك أ ا تشرح كل معـاني الجودة والصفاء، وهو ما يمثل الاحتراف والتمدن في منظوره. ومن هنا، فإن تعريف الشعر لديه لن يختلف كثيرا عن نظرية عمود الشعر، فهو [5] " إما مثل سائر، أو تشبيه باهر، أو اسـتعارة لفظهـا فاخر "، فهو يشترك مع القاضي الجرجاني [6] في عنصرين من عناصر الستة: المثل والتشبيه، لكـن التشبيه لا يوصف عنده بالمقاربة فيه بل بكونه باهرا، ويزيد عنه بالاستعارة التي استبعدها الجرجاني

----

(1) ينظر: شرح البرقوقي، 169/4.

(2) العكبري: شرح الديوان، 50/4.

(3) المنصف، ص: 232-233. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 55/2.

(4) المنصف، ص: 432.

(5) المنصف، ص: 49. فنظرية عمود الشعر وثيقة الصلة بالصنعة؛ فالمرزوقي يبين في تقدمته لنظريته أن الهـدف من العمود: " ليتميز تليد **الصنعة** من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث ". ينظر شرح ديوان الحماسة له، تحقيق: عبد السلام هارون وأحمد أمين، القاهرة، 1951، 8/1. وقد أوضح إحسان عباس أن النظرية وضـعت خدمة للبحتري، ورفضا لمذهب أبي تمام الذي خرج عن العمود، تاريخ النقد الأدبي عند العـرب، ص: 159-162. فهي رد فعل المحافظة والنهج الأعرابي السليقي في وجه الحداثة كما جسدها أبو تمام.

(6) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص: 33-34.

من عمود الشعر، وأقرها المرزوقي فيما بعد [1]، ففكرة الصنعة تظهر عليه بوضوح، وهذه الصفات المسندة لعناصر الشعر هي دوال على منحاه في إدراك وتصور مستواها المطلوب حسب ما تقتـضيه

الصنعة. وقد ربط مرارا بين التشبيه والتأليف ومستوى الصنعة [2]، بل إن الفروق بين نصوص الشعراء، والمتداخلة من بينها بالأخذ خصوصا، إنما تتفاضل- من هذا المنظور - انطلاقا من مدى توفية الصنعة حقها، والتزام ما يجب فيها، وذلك في مختلف مستويات النص.

2- الموضوع الشعري:

الموضوع الشعري في الخطاب النقدي حاضر من خلال دراسة المعنى، ولم يمنع انفصال الشكل عن المضمون من تتبع طبيعة الأغراض، وكذلك بسبب صلتها بالجوانب المختلفة للحياة الاجتماعية والثقافية من جهة [3]، وبالشكل من جهة أخرى.

وقد تواترت منذ عهود الشعر العربي الأولى لائحة من الموضوعات أو الأغراض [4]، مثّلت في نفوس الشعراء بملامحها وحدودها، ثم رسمت شيئا فشيئا في شكل قواعد وتفصيلات نظرية، وضعوا لها - بعد استقراء الشعر القديم والإفادة من النقدين العربي واليوناني – مواصفات في المعاني والأسلوب كذلك، يجب على الشاعر مراعاتها في شعره [5].

---

(1) فالعرب في نظر القاضي الجرجاني " لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض "، الوساطة، ص: 33-34. ومن المعروف أن نظرية عمود الشعر استقرت في صورتها النهائية عند المرزوقي، فاحتفظ بأربعة عناصر من النظرية كما ذكرها الجرجاني (شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وإصابة الوصف، والمقاربة في التشبيه)، وزاد عليها التحام أجزاء النظم، ومناسبة قطبي الاستعارة، ومشاكلة اللفظ وشدة اقتضائه للقافية. شرح ديوان الحماسة، 9/1.

(2) ينظر مثلا: المنصف، ص: 453-430.

(3) ينظر: عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص:156و 185 وما بعدها.

(4) سماها قدامة أعلام الأغراض، وجعلها ستة: المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب. نقد الشعر، ص: 58. ويبدو أنها مصطلحات مستمدة في أصلها بشكل طبيعي من استعمال الشعر في موقف ما. فالموقف سحب التسمية على الموضوع، واستمر تناقلها وانتهت إلى الاصطلاح، فتأسست في الثقافة النقدية فيما تأسس من المصطلحات والعلوم في بلاطات الأمويين ومساهمات نقاد وشعراء ولغويي تلك الفترة.

(5) ومن أشهرها بحوث قدامة في نعوت المعاني (الأغراض) وفي عيوبها، ينظر: نقد الشعر، ص: 59-123و188-197، وكذلك ابن رشيق: العمدة، 113/2 -180، وقد زاد عدة أغراض.

ولم يخرج تصور ابن وكيع للموضوع الشعري عن تصور نقاد القرن الرابع الذي لم ينفصل بدوره، وفي معظمه عن الموروث في هذا المجال. وربما دلّت هذه الفكرة على اضطراب موقف

المحدثين أو (عدم اكتمال نظرية الحداثة) [1] ، فقد استمر تبجيل الموضوعات القديمة المتوارثة. بل ورسخ النقد معنى الجلال فيها عن طريق موازنة كل جديد بالموروث من جنسه.

فقد كان من أبرز ملاحظات ابن وكيع إيمانه **بتفاوت الموضوعات**، فليست في شكلها المجرد على نفس المستوى من الأهمية؛ أي أنه يوجد موضوع جيد وموضوع رديء، وبعبارة أخرى موضوع شعري وموضوع لا يصلح للشعر ولا يليق به. والمقصود أن تقييم الشعر على مستوى دراسة موضوعه تتحدد بداية من أهمية الموضوع نفسه. ولا ريب أن المسألة لا تتعلق هنا بالمستوى الفني للعمل الشعري، بل تناقضه أو على الأقل تحده، إنما تتعلق بمدى تطابق الموضوع مع لائحة الأغراض التي تعارفت الثقافة الأدبية على أنها النموذج والمثال للغرض الشعري. وربما لم تكن المسألة في الخروج عن هذه الأغراض المتداولة فقط، بل هي ناشئة عن تقييم موضوع النص الشعري من خلال محتواه ووظيفته، انطلاقا من موقعها من الحياة الاجتماعية أو الثقافية.

يقول ابن وكيع عن موضوع وصف الجرذ الذي أنشد المتنبي في قتله أبياتا [2]: " وبعد هذا أبيات في جرذ قتله رجلان، لو كان طرحها من ديوانه لاستغنى عنها، ولا يلتمس لمثلها استخراج سرقة، لفراغها! أولها:

لقد أصبح الجُرذُ المستغِير صريع المنايا رهين العطَب

وعبارة فراغ النص غير واضحة كثيرا، وإذا عدنا إلى استعمالاتها في كتابه، اتضح أن المقصود هو محض الاستهانة بالمضمون نفسه، فيشير إلى (أبيات فارغة لا تلتمس لها سرقة) [3]؛ أي أنها غير مثيرة، فلا تستحق التوقف عندها.

---

(1) فإذا اعتبرنا كتب الاختيارات الشعرية نقدا ضمنيا كما سماه إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص:70، وقيمنا تبويب كتاب الحماسة لأبي تمام المغاير لغيره، أمكننا تصور نواة ما لتوجه جديد لديه في تصور الموضوع الشعري.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 92، وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 328/1. وروايته فيه (أسير المنايا صريع العطب). والمستغير: الذي يطلب الغارة على ما في البيوت.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 88.

وهكذا فإن الموضوع الشعري محدد مسبقا، وهي صورة متعلقة بالوجود السابق للمعنى، لكنها لا تتعلق فقط بالمضمون، بل بمدى تطابق الموضوع نفسه مع الاهتمامات الرسمية أو المتداولة

للشعراء، وقد يكون في موقف ابن وكيع أثر للخصومة أيضا؛ إذ لم يلتمس أي تصور آخر لتقيـيم الأبيات، واكتفى برفضها انطلاقا من الموضوع نفسه. ولهذا لا يستغرب من أن التـراث الـشعري والنقدي بقي يشكل رافدا هاما لتصور ابن وكيع للموضوعات في أدق تفاصيلها.

فموضوع **الخمريات** مثلا، يبدو واضح المعالم والحدود في ذهن ابن وكيـع- وهـو شـاعر خمريات- والمشكلة الأساس بالنسبة إلى مقطوعات المتنبي عن الخمر أنه يتناوله من الخارج، كأنْ لا علاقة له تماما بمضامينه، ولذا نجده ابتعد عن المحاور والأساليب المعتادة فيه، فبقيت تجربتـه ضـحلة ضعيفة، وجاءت الخمرية حكما وما يشبهها.

فالمتنبي يتناقض مع مدونة المعاني الأساسية التي تشكّل عمود شعر الخمريات، والمحددة سلفا مـن التراث في صورة عرف شعري لا يصح الخروج عنه، فقوله مثلا [1]:

وجـدت الـمدامةَ غَـلاّبـةً   تهـيج للقلـب أشواقَـ ـ ـه

ثـ ـم:

تـسِيءُ من الـمـرءِ تأديبـه   ولكن تـحـسن أخلاقَـ ـه

أحس ابن وكيع بخلل خطير في مباشرة المتنبي للموضوع؛ إذ لا يصح الوصـف مـع عبـارة (تأديبه) فالأولى أن يقول (تمييزه)؛ لأن " سوء الأدب أولى بسوء الخلق" [2]؛ لأن الشارب ينبغي ألا يفقد خلقه حتى ولو فقد تمييزه. ثم أضاف يتبع قوله بعده [3]:

وأنـ ـفَس ما للفتـى لُـبـه   وذُو اللّـب يـكْره إنفـاقَـه

وقد تم الخروج - في نظر ابن وكيع- هنا تماما من موضوع الخمريات؛ لأن إنفاق العقل هو جوهر الشرب، " ولا أعرف سببا دعا الناس إلى محبة الشراب إلا ما نعلمه من إنفاق العقل الذي إن ذهب

- -

(1) المنصف، ص: 560. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 90/3.

(2) المنصف، ص: 561. واعتبر إحسان عباس معاني المتنبي عنا تعبيرا عن مذهب خاص، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 309، ولا يقبل أن يبلغ النقد هذا الحد من التدخل في الشؤون، ص: 310.

(3) المنصف، ص: 561. والبيت من نفس المقطوعة البيتين السابقين في ديوانه بشرح البرقوقي، 90/3.

الليلة عاد غدا، وقد أوجد ريحا من السرور تنتهز فرصته، وتحلو لذته ! " [1]؛ فقد أفرغ المتنبي إذن

بإنكاره لذهاب العقل في الشرب الخمرية من محتواها؛ لارتباط غيبة العقل المؤقتة بالسرور الذي هو علة شرب الخمر " وهل يوجد طريق إلى السرور كالشراب أخصر مسافة، ولا أسهل مأخذا من غير معونة من الدهر؟ كما يحدث للقلب سرورا حتى تتغطى عيوبه وتغفر جنايته ذنوبه " [(2)]. فالسرور الذي غَـناه الشعراء في خمريا م أريحية ونشوة يبعثها شرب الخمر، وليس ذلك فحسب بل " مـا تحدثه من السماحة في البخلاء والشجاعة في الجبناء!! وهذه فضائل لا تبعثها إلا أريحيـة الـشراب، ومعاقرة الأحباب عند تغير العقل. فكيف كره إنفاق العقل أبو الطيب؟ ولولا ما يخاف من الإثم في الشراب بما يحدثه السكر لوجب غفران ذنبه في جنب محاسنه" [(3)]. ومن الواضـح أن ابـن وكيـع منجرف مع حبه للشراب؛ مما جعله يفيض في محاسنه التي كرهها فيه المتنبي.

ولهذا، فإن خللا حقيقيا أصاب القطعة يعود إلى إحساس الشاعر بالموضوع نفسه، فقد بـنى القطعة على غير ما تصاغ عليه الخمرية، " ولو قال أبو الطيب (وأنفس ما للفتى دينه) لما اعتـ ـرض كلامه ولا جاز أن ينكر، ولكنه جعل سبب ترك الشراب الخوف من تغير العقل الذي مـن أجلـه شربته العقلاء هربا من عدم اللّذّات واشتغال النفس بالفِكَر في العواقب والحوادث الـممِضات" [(4)]. وقد استعرض ابن وكيع عددا من أبيات الشعراء أمثال أبي نواس وديك الجن؛ لإبراز العرف الجاري في التنويه بالسكر وغيبة العقل وموت الأعضاء وما إليها. فالعرف في الخمرية لا ينسجم مع معـاني الحكم التي أسقطت - في نظره - جوهر الشرب والخمرية معا.

ومثل هذا التناول العقلي الذهني لموضوع الخمريات، وعدم الانتباه لتقاليد صياغته، هو الـذي جعله يخرج إلى ما سماه ابن وكيع " قلة الورع " في قوله [(5)]:

كُـل شيء من الدماء حـرام   شربـه ما خلا دم العنقـود

----

(1) المنصف، ص: 561.

(2) المنصف، ص: 561.

(3) المنصف، ص: 561-562.

(4) المنصف، ص: 562.

(5) المنصف، ص: 148. بشرح البرقوقي، 43/2.

ذلك أن المعتاد في وصف الخمر ومجالسها ليس استباحتها، ولا يطلب من الشاعر ذلك؛ لأنه سيناقض ما يؤمن به من حرمة الخمر من جهة، ويفرغها من المضمون التمردي لشعرها، فينبغي أن يبقى المروق غي السلوك مقابلا ومضادا للباطن الذي لا يعتقد حلّ الشرب، وهذا التقابل سبب الصراع الداخلي الذي نلحظه في الخمريات عامة، يعكسه الشاعر في شتى صور ملام الناس، وصور التواري والتخفي، والاحتجاج، وما إليها.

ويقف ابن وكيع عند **فخريات** المتنبي موقفا قاسيا، وهو لا يبدو متحمسا، ومن البداية، لغرض الفخر، ومبرره الوحيد أن من "عادة الشعراء تمدح أنفسهم " [1]، فكأن الفخر عند هو مجرد عادة؛ وهو ما جعله يلتمس شيئا من العذر له عن قوله [2]:

إنْ أكُن معجبا فعجب عجِيبٍ　　　لم يجِد فَوق نفسِه من مزيد

فابن وكيع - من خلال هذه العبارة - يعتقد أنه لولا اعتبار الفخر عادة لهم " لكان هذا الكلام من اية الجهل وضعف العقل**!**"، فهو عنده كلام حمقى وجهلة، وراح يؤكد ذلك بربط البيت بأبيات تشبهه " لبعض المحمقين" [3]، وهي:

أتيه على جِن البلاد وإنسِها　　　فلو لم أجد خلْقا لِتهت على نفسي

أتيه فما أدري من التيه من أنا　　　سِوى ما يقول الناس فِي وفي جنسي

فإن يزعموا أني من الجنس مثلهم　　　فما ليَ عيب غير أني من الإنس**!**

ومن الواضح أن اختيار ابن وكيع لأصل المعنى الفخري لأبي الطيب متعمد، وتعليقه في نسبته للأبيات (لبعض المحمقين) كذلك. فكأن الفخر ليس موضوعا أصيلا، بل يبرره اعتياد الشعراء له فقط؛ أي متابعة الأقدمين فيه. مما يسمح بقبول تعاظم الشاعر وافتخاره. إلا أن ابن وكيع يتتبع كعادته المعاني الفخرية نفسها؛ فبعضها فارغ، وبعضها مأخوذ [4] .

---

(1) المنصف، ص: 155.

(2) المنصف، ص: 155. والبيت من نفس القصيدة الواردة في الصفحة السابقة، (الهامش رقم 3).

(3) المنصف، ص: 155.

(4) المنصف، ص: 149-150. وقد أشار القاضي الجرجاني عند كلامه ودفاعه عن بعض افتخارات المتنبي في هذه القصيدة أن المسألة تعود إلى التأويل " فباب التأويل واسع، والمقاصد مغيبة، وإنما يستشهد بالظاهر، ويتبع موقع اللفظ " الوساطة، ص: 374.

بل إن عبارة (الجهل) التي وصف بها ابن وكيع فخر المتنبي لتشرح فضلا عن رؤيته للموضوع، موقفه من تعاظمه أصلا، وقد استغل تجليات هذا التعاظم في معاني وعبارات الشاعر، ليذهب إلى مدلولات تشرح مدلول الجهل؛ خاصة حين يتعلق بجوانب أخرى، فقول المتنبي مفتخرا (1):

زعيما للقَنا الخَطّيِّ عزمي ... بسفكِ دم الحواضر والبوادي

فهو " يدل على قلة رأفة ودين؛ لأنه لم يقل: دم المشركين ولا المنافقين، ورأى قتل العباد غَويهم ورشيدهم، وذميمهم وحميدهم بغير جناية، فهذا لا يدخل في العدل ولا يحسن في العقل ". وقد مر في فصل سابق ما لاحظه ابن وكيع من مدح المتنبي للأمير بالقسوة غير المبررة، فكذلك أخطأ الشاعر في افتخاره بسفك دم جميع البشر؛ إذ ليس فقط أنه غير مطلوب في العظمة شدة القسوة، بل إنها صفة تتناقض تماما مع صورة الكمال التي تؤسس المدحة والفخرية كذلك، وهو ما لم ينتبه إليه المتنبي. ويبدو أن تعليقه على هذا البيت يعادل قوله عن بيت آخر (2):

سقاني الله قبلَ الموت صِرفًا ... دم الأعداء من خوف الجروح

فهو أيضا " يدل على قساوة، وقلة دين، وترك تقزز الأقذار "، بل إن قوله في أبياته الشهيرة (3):

أي محلّ أرتقي ... أي عظيم أتقي

وكل ما قد خلق الله ... وما لم يخلُقِ

محتقَر في هِمتي ... كشعرة في مفْرقي

صورة أخرى " لقلة ورع، احتقر ما خلق الله عز وجل، وقد خلق الأنبياء، والملائكة، والصالحين، وخلق الجن والملوك والجبارين، وهذا يجاوز في العجب الغاية، ويزيد على النهاية، وقد تهاون بما خلق الله وما لم يخلق، فكأنه لا يستعظم شيئا مما خلق الله؛ وهو من خلق الله عز وجل؛ الذي جميعه عنده كشعرة في مفرقة؛ وهذا مما لا أحب إثباته في ديوانه لخروجه من حد الكبر إلى حد الكفر ". فالجهل الذي تأسس عليه فخر المتنبي كما أشار آنفا، يجره - بسبب عدم الانتباه إلى أصول الصنعة - إلى هذه الأخطاء.

---

(1) المنصف، ص: 346، والبيت في ديوانه، بشرح البرقوقي، 77/2. والرواية فيه (زعيم).

(2) المنصف، ص: 619، والبيت في ديوانه، بشرح البرقوقي، 382/1. والرواية فيه (قبل الموت يوما)و (من جوف).

(3) المنصف، ص: 203، والأبيات في ديوانه، بشرح البرقوقي، 81/3، ونقل إنكار الواحدي كذلك للمعنى.

والغـزل موضوع قديم، لكن سننه كانت واضحة أيضا في أذهان النقاد، خاصة وأنه عرف نقاشات كثيرة منذ مطارحات الحجاز والبلاط الأموي، حيث كان الشعراء ونقادهم يتتبعون مختلف معانيه وصوره. وقد بقي من الموضوعات الهامة لديهم لاسيما في العصور المتأخرة؛ لارتباطه بمبـدأ السهولة والرقة والعذوبة، وبوظيـفة الطرب ومجالس الملذات، التي كان قد حـددها ابـن وكيـع للشعر [1]، وينبغي أن يتـ ل في منظور المحدثين للموضوع عموما، وهو ما يقيم من خلاله ابن وكيع معاني المتنبي وصوره؛ أي أنه لم يلتزم فقط بتقييم المعاني من حيث دلالا ا الذهنية والمنطقية فقط، بل من حيث انسجامها مع مذهب الشعراء المحدثين في الغزل؛ فمذهبهم المعتاد؛ " مـذهب العـشاق وإشفاق الرفاق " [2] بمعنى أن شعراء القرن الرابع التزموا مذهب الرقة واللطافة،فغدا هـو مـذهب المحدثين، المناقض لمذهب الأعراب، فينبغي مساير م.

ولذلك فإن قول المتنبي يخرج عن منظور المحدثين للغزل [3]:

أياَ خـدد اللهُ تلـك الخدود وقَـد قُـدود الحِـسان القُـدود

فقد " دعا أبو الطيب على أحبابه دعاءه على أعدائه؛ بأن يخدد الله خدودهم، ويقد قدودهم، والقد القطع طولا والقَط القطع عرضا. وليس الدعاء بمثل هذا من شأن **شعراء المحـدثين مـن اللطـاف العشاق الظراف** ولعل مثل هذا أن يرد في شعر **مَن غَلبت عليه عنجهية الأعراب** ويكون ذلـك خارجا عن الرقة والصواب. كقول كثير:

رمـى الله في عيـني بثينة بالقَذى وفي الغـر مِن أنيـا با بالقَوادح

وهذا مما عيب عليه مع تقدمه. فأما **المتأخرون** فيقولون كما قال الديك (ديك الجن):

----

(1) المنصف، ص: 174.

(2) المنصف، ص: 249-248. وينظر قدامة: نقد الشعر، ص: 198، يقول: " المذهب في الغزل إنما هو الرقة واللطافة والشكل والدماثة ".

(3) المنصف، ص: 246-247. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 63/2، وقد قال قدامة عن دعاء شاعر على محبوبته المغنية بقطع لسا ا : " ما رأيت أغلظ ممن يدعو على معشوقته، حيث أجادت في غنائه له، بقطع لسا ا " نقد الشعر، ص: 199. والبيت المذكور ليس لكثير بل هو لجميل؛ ينظر:شرح ديوان جـميل بثينة، ص: 23، والموشح للمرزباني، ص: 314، وفيه مقارنة المفضل لموقف جميل وكثير من محبوبتيهما حين أساءا إليهما، أما بيتا الديك؛ ديك الجن الحمصي ففي ديوانه، تحقيق: أنطوان محسن القوال، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1994/2، ص: 117. وفيه (لا آخذ) و (ولا ظلما).

كيف الدعاءُ على من خان أو ظَلما   ومالِكي ظالمٌ في كلّ ما حكمـا
لا واخـذَ الله من أهوى لِجفْـوته   عني، ولا اقْتص لي منه ولا انتقَما

فهذا تجنـب الدعاء على الظالمين لأن مالكه محبوبه منهم، ويسأل الله أن لا يقتص لـه منـهم ولا ينتقم" . لأن الدعاء على المحبوبة مجاف للرقة واللطافة وللغزل، فهو عيب فيه. ويقول ابـن وكيـع موضحا: " للعشاق حدود يقفون عندها ولا تحسن إلا منهم، وسنن لا تحمد إلا عنـدهم. فمنـها الحقد على المحبوب وهو مسيء والمكافأة بذلك؛ لاتحسن، وحسن الصبر عند فراقه، والدعاء عليه إذا ظلم تدخل عندهم في جفاء طباع العشاق، ولا يحمد عند الظراف الرقاق؛ فلذلك انساغ لهم تقبيح الجميل، وذم المحمود " (1).

فالمشكلة إذن تتعلق بمدى استيعاب الشاعر لمنظور الحداثة للموضوع، وهي تقوم على اللطافـة والظرف والرقة، بينما يرتبط مفهوم (الأعرابية) بالقَدامة والبداوة؛ وقد لاحظ النقاد ولع المتنبي بمـا سمي بالغزل بالأعرابيات ونوهوا به (2).

ويتابع ابن وكيع في نفس النص خللا آخر؛ إذ " أتبع هذا الجفاء بجفاء مثله، فقال في خروجه (3):

فكانت وكُنـت فِداءَ الأمير   ولازال من نعمـةٍ في مـزيد

وهما لم يسبق إليه أن جعل محبوبه فداء الأمير الذي رغب إليه، وأظنه قال هذه القصيدة أول زمـان عشقه قبل أن يـرق ". وعند تقييم هذا البيت نتذكر كلمة الجرجاني السابقة عن اتساع التأويل؛ إذ أنه من الصعب فصل مدلول المعنى عما يمكن تصوره من أساليب مجاملة، ربما لا يرفضها العرف إذا كان لا يقتضيها.

فالغزل شديد الارتباط بقيم الحداثة نفسها، التي تميزت بها عن القديم والبداوة، ومرتبط أيضا بروح العشاق والظرفاء، حيث تكتمل دائرة الرقة، وهي نفسها الاعتبارات الـتي تؤسـس معـاني الموضوع وصوره ولغته؛ ولا يليق تداخل عناصر بنائية من موضوع آخر مع الغزل خاصة إذا كانت مناقضة تماما لروحه، فمن الخطأ مثلا أن يطالب المتنبي بدمه من محبوبته من الممدوح (4):

---

(1) المنصف، ص: 532.
(2) الثعالبي: يتيمة الدهر، 177/1.
(3) المنصف، ص: 249. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 65/2.
(4) المنصف، ص: 136. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 285/3.

أيقنت أن سعيدا طالب بدمي لما بصرت به بالرمح معتقلا

فهذا " **مذهب مذموم عند العشاق** " وهي " **معان تصلح لتهدّد الأعداء، وتبعد عن الرّقة إلى الجَفَاء**، فأما المحبوبون فيقال لهم كما قال القائل:

لو حز بالسيف رأسي في مودتكم لمالَ يهوي سريعا نحوكم راسِي

أو كما قال الرشيد:

أما يكفيكِ أنكِ تملكيني وأن الناس كلهم عبيدي

وأنكِ لو قطعتِ يدي ورجلي لقلت من الهوى: أحسنت زيدي

فهذا وأشبهه عادة العشاق المتيمين مع الأحباب المعشوقين؛ فأما طلب الدماء والتارات فيصلح في الحروب والغارات " [1]. فالسياقات مختلفة، وما يصلح لغرض قد لا يصلح لآخر، وكل ذلك مرتبط أساسا بالبعد عما يسميه جفاء الأعراب، أو الترفع غير المناسب هنا، والتزام الرقة والليونة.

ومن الخروج عن رسوم الغرض أيضا الخطأ في المعنى كذلك، مثل طلب الجمع بينه وبين حبيبته من الأمير، وقد سبقت الإشارة إلى الخطأ في قوله [2]:

عل الأمير يرى ذُلّي فيشفع لي إلى التي تركتني في الهوى مثلا

والمشكلة هنا وقعت عند تداخل غرضين، وكان ضغط المدح أقوى؛ فبدا أن أفضال الممدوح وأياديه تشمل كذلك وقائع حياة الشاعر الخاصة، لكنه أساء التعبير، فبدل أن يكون فضله بمنحه جارية أو تزويجه كما رأى ابن وكيع، خرج إلى الإساءة في حق الممدوح.

وقد تكون هناك خصوصية لموضوع **الوصف**؛ إذ لا يظهر مستقلا في كثير من الأحيان، بل تتلّبسه غيره من الأغراض الأخرى، ويحضر فيها كما نبه ابن رشيق لذلك [3]؛ فالممدوح موصوف،

---

(1) المنصف، ص: 137. ويلاحظ قدامة أنه لما كان " يحتاج إلى الخشونة في مواضع مثل ذكر البسالة والنجدة والبأس والمرهبة، كان أحق المواضع التي يكون فيها عيبا الغزل لمنافرته تلك الأحوال وتباعده عنها "، نقد الشعر، ص: 198.

(2) المنصف، ص: 135.

(3) ابن رشيق: العمدة، 294/2، يقول:" الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه".

والمهجو كذلك، والمحبوب أيضا وهكذا.. ويلتبس في كلمة للبطين - التي سترد لاحقا - بالتـشبيه أيضا [1]، أو النعت كما كان لدى الأقدمين، أو كما سيرد أيضا في عبارة للفرزدق [2].

وقد مر أن ابن وكيع آمن بتفاوت الموضوعات أو (الموصوفات)؛ فاستهجن مثلا أبياتا في وصف جرذ مقتول، لو كان طرحها من ديوانه لاستغنى عنهما [3]، وكذلك أبياتا في وصف لعبة أحضرت في مجلس بدر بن عمار، وقال معلقا: " نحن نستغني عن ذكر أكثرها لفراغها " [4]، وثلاثة مقـاطع أخرى في وصفها أيضا [5]، وذكر أن المتنبي لما أنشدها [6]:

وذاتِ غَدائر لا غيب فيها سوى أن ليس تصلُح للعناق

أمر بدر بن عمار برفع اللعبة، فقال له أبو الطيب: ما حملك على ما صنعت؟ فقال بدر: أردت نفي الظّـنة عن أدبك، إحساسا منه بضعف تلك المقطوعة، وعدم انسجامها مع مستوى المتنبي، فقال:

زعمت أنك تنفي الظّن عن أدبي وأنت أعظم أهل العصر مقدارا

إني أنا الذهب المعروف مخبـره يزيد في السـبك للدينار دينارا

فابن وكيع [7] " لا يفهم أن الجمال الفني كما يقول (كانط) هو التقديم الجميل للشيء، سـواء أكان هذا الشيء في ذاته جميلا أم قبيحا، مما يجعل صفات القبح - حسب هذه النظـرة - تبقـى ملازمة للموضوع حتى بعد تحوله إلى تجربة فنية وهنا يصبح جمال الموضوع جزءا من جمال التجربـة الفنية أو بعبارة أخرى تصبح له قيمة مستقلة عن قيمة العمل الأدبي ".

---

(1) فمن أركان الشعر الأربعة: " تشبيه مصيب ". وأدرك ابن رشيق ذلك فقال: " وهـو مناسـب للتـشبيه، مشتمل عليه، وليس به؛ لأنه كثيرا ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقـة الشيء، وأن ذلك مجاز وتمثيل". العمدة، 294/2. وكلمة البطين في: الموشح للمرزباني، ص: 273.

(2) المرزباني: الموشح، ص: 274.

(3) المنصف، ص: 92، وقد سبقت الإشارة إليه.

(4) المنصف، ص: 564.

(5) المنصف، ص: 564-565-566.

(6) المنصف، ص: 566. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 91/3. والبيتان بعـده فيـه أيـضا، 244/2، وبعدهما، فقال بدر: بل للدينار قنطارا.

(7) عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص: 161.

ويبقـى **المـدح** أهم الموضوعات الشعرية حسب منظور ابن وكيع والقدماء أيضا، وقد رووا أن البطين قال: " أجمع العلماء بالشعر أن الشعر وضع على أربعة أركان: مدح رافـع، أو هجـاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق" [1]. ولو رسم تخطيط لحركة سهم يجسد هذه المقولة لتبين أن سهم المدح يتجه إلى الأعلى، والرفع إشارة واضحة لارتباط دلالته بأثره؛ أي بخطـره في الحيـاة الاجتماعية والسياسية بوجه خاص، ورووا أيضا أن ذا الرمة سأل الفـرزدق: مـا لي لا أعـد في الفحول؟ قال: يمنعك من ذلك صفةُ الصحارى وأبعار الإبل [2]، وفي رواية: لتجافيك عـن المـدح والهجاء، واقتصارك على رسوم الديار [3]، وفي رواية: يقعد بك عن غاية الشعراء نعتـك الأعطان والدمن وأبوال الإبل [4]. فهل يخرج معنى الفحولة هنا عن المعاني التي تم جردها لـدى النقـاد [5]، فيتجاوز وفرة الشعر والقوة، إلى معنى المساهمة والتأثير في الحياة الأدبية، وهو ما لا يتحقق إلا بالمدح والهجاء.

وقد نُقِل المدح من العام فخصص للرجال، فمن رأي قدامة أنه " لما كان المدح اسما مـشتركا لمدح الرجال وغيرهم؛ عمدنا بالقول في مدح الرجال؛ إذ كان غرض الشعراء في الأكثر إنمـا هـو مدحهم للرجال، إلا ما يستعملونه من أوصاف النساء " [6]. كما أن ارتباط المدح والهجاء بعنصري الخير والشر هو ما جعلهما على هذه المكانة [7]، والتركيز على الفضائل في المدح على هذا النحـو غير بعيد عن التراث اليوناني المترجم [8].

---

(1) المرزباني: الموشح، ص: 273.

(2) المرزباني: الموشح، ص: 273.

(3) المرزباني: الموشح، ص: 274.

(4) المرزباني: الموشح، ص: 274.

(5) ينظر بوجه خاص، إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 51 وما بعدها، وتوفيق الزيـدي: مفهوم الأدبية، ص: 19 وما بعدها.

(6) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 65.

(7) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط1982/2، ص: 38.

(8) ينظر مثلا: فن الشعر لأرسطو (ترجمة عبد الرحمن بدوي)القسم الخاص بتلخيص ابن رشـد، ص: 207-210. والحث على الأفعال هو المقصود من المديح عندهم، ص: 217.

وكأن المديح موضوع (رسمي) يتطلب احترافية وصنعة أكبر، يقابل ما عده ابن وكيع آنفـا موضوعات فارغة لا تصلح للشعر، فالخروج إلى المدح يختلف عن الخروج إلى غيره، وقـد جعـل **حسن الخروج** إلى المديح من أنواع البديع التي لا ينبغي للناقد جهلها، فهو في شعر القدماء قليل وفي شعر المحدثين أكثر، " بل نقل عن علي بن هارون أن أباه قال إنه " مذهب تفرد به المحـدثون " (1)، فمنه مثلا قول الشاعر (2):

مازال يلثِـمني مـراشِفَـه ويعلـني الإبريق والقَـ ـدح
حتى استرد الليلُ خِلعتـ ـه وبدا خلالَ سـوادِهِ وضـح
وبدا الصباح كأن غُـرتـه وجـه الخليفة حين يـمتدح

وقد أورد عدة نماذج غيره، لكن المثير للاهتمام هو تخصيص التخلص إلى المدح أو الهجـاء دون غيرهما من الأغراض، لجعل هذا الخروج نوعا مفردا من أنواع البديع. وربما يكون السبب ارتبـاط المقدمات في الغالب بقصائد المديح أساسا، وبالتالي فإن جلال موقف الشاعر أمام الممدوح يمنعه من عدم مراعاة التخلص في قصيدته.

وكل هذا تأسيس على **الاحترافية** التي تقتضي الحرص على مكونات النص المدحي، فلا يـأتي الشاعر **بما يتطير** منه (3)، وهي ملاحظة قديمة تأسست فبما تأسس من قواعد المدح، من أخطاء لمحها النقاد في إنجازات الشعراء، وبينوا أ ا تتناقض مع الطابع الاحترافي للمدح، وقد لاحظ ابن وكيـع

- -

(1) المنصف، ص: 82. و أوضحه أبو هلال بشكل أفضل حين ذكر أنه " الخروج المتصل بما قبلـه "، كتـاب الصناعتين، ص: 514. فالقدماء كانوا ينتقلون إلى المديح بعبارة (دع ذا) أو (إلى فلان) أو بالانتقال المباشر.

(2) المنصف، ص: 83. وقد عزاه ابن وكيع إلى محمد بن يوسف، ونبه المحقق رضوان الداية أن الأبيات لمحمد بن وهيب الحميري، حسب رواية صاحب الأغاني، وهي فيه بالفعل، 19/3، وفي كتاب الـصناعتين لأبي هـلال، ص: 516، وقد استدل به أيضا على نفس الفكرة. واشترط ابن حجة في حسن التخلص أن يكـون في بيـت واحد، خزانة الأدب، 330/1.

(3) المنصف، ص: 249. مثل ما لاحظوه على قول موسى شهوات:

ليس فيما بدا لنا منـك عيب عابه الناس غير انك فاني
أنت نعم المتاع لو كنت تبقى غير أن لا بقـاء للإنسان

ابن رشيق: العمدة، 136/2. وأورد ابن رشيق أيضا قول أبي تمام الذي كأنما تنبأ بموت الرشيد ومكا ا:

فليطل عمره فلو مات في طـ ـ ـوس مقيما لمات فيها غريبا

ذلك على المتنبي، فقوله يمدح [1]:

فأنجُـم أموالـه في النحـوس وأنجُـم سـؤاله في السعـود

فصدر " هذا البيت لفظ يتطير من مثله في أن يجعل أمواله منحوسة، وإن كـان مـراده تفريقهـا وتبديدها "، فهو لا يعترض على المعنى من حيث الصحة والصواب، إنما على طريقة عرضه؛ فهـي تتناقض مع ما ينبغي على المحترف، المتمكن من الصنعة، مراعاته في خطاب الممدوح.

وقد كذلك النقاد أيضا إلى مثل هذا الخلل في قوله [2]:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكُن أمانيا

فالعيب فيه في نظر ابن رشيق من باب التأدب مع الملوك [3]، إذ أن في " الابتداء بذكر الداء والموت والمنايا ما فيه من الطيرة، التي تنفر منها السوقة، فضلا عن الملوك " [4]. بل إنه افتتاح " تفتـتح بـه المراثي " [5].

فنواة الموضوع تكمن في حسن إبراز الممدوح، وفي مواجهته بصياغة مؤثرة ومدققة، لا تسمح بإنشاء قراءة مضادة، فلا يجوز استعمال **لفظ يوحي بالحمق** مثلا [6]، نظير قوله [7]:

حتى يقول الناس: ماذا عاقـلا يقول بيت المال: ماذا مسلـما

فالناس - لفرط كرمه وتفريقه للمال - سيتساءلون: أهذا عاقل؟ أهذا مسلم؟؛ لأن (ماذا) هنـا مركبة من (ما) النافية العاملة عمل ليس، و(ذا) الإشارية [8]، والمعنى بهذه الصفة لا يليق في معرض

- -

(1) المنصف، ص: 249. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 65/2.

(2) الثعالبي: يتيمة الدهر، 146/1. والبيت مطلع قصيدة له، شرح البرقوقي، 417/4.

(3) ابن رشيق: العمدة، 222/1، وقد تعجب من وقوع ذلك للمتنبي المشهود له بجودة الابتداء. ووقوع مثـل هذا الخطأ للشاعر مصدره " إما من غفلة في الطبع وغلظ، أو من استغراق في الصنعة وشغل هـاجس بالعمـل يذهب مع حسن القول أين ذهب ".

(4) الثعالبي: يتيمة الدهر، 146/1.

(5) الحاتمي: الموضحة، ص: 67. وأورد نماذج عديدة من الشعر القديم لمثل هذا الخطأ.

(6) المنصف، ص: 130.

(7) المنصف، ص: 129. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 149/4. وعده الحاتمي من سفـساف الكـلام، الرسالة الموضحة، ص: 38.

(8) البرقوقي: شرح الديوان، 149/4.

المدح، بل هو إلى الهجو أقرب.

ومنه، فإنه ينبغي تجنب وصف الممدوح بصفات تحتمل دلالة الهجاء، كقول المتنبي أيضا[1]:

يا ليت بي ضربة أتيح لها كما أتيحت له محمدها

أثر فيها وفي الحديد وما أثر في وجهه مهندها

فاغْتبطت إذ رأت تزينها بمثله والجراح تغبِطها

فابن وكيع يرى أن هذا المعنى غريب " وما أعلم بشرا يوصف بأن السيوف لا تستعمل ولا تؤثر في جلده وتنبو عنه. ولو استعمل هذا في وصف رجل وقح على المبالغة، كان أحسن من دخوله في المديح " [2]؛ إذ أن الشدة والمنعة، انطبعت في ذهن المتنبي في صورة سيئة، يمكن تأويلها إلى مدلول نقيض تماما للمعنى المدحي الذي يريده.

وربما كان كل ذلك من أثر الأساس الذي ينطلق منه المدح؛ أي طبيعة تعامل الشاعر مع الذات الممدوحة، فالمدح شيء آخر غير المَلَق الكاذب [3]، وابن وكيع يشير كثيرا إلى مثل هذه المعاني التي تعود إلى محض الملق والتزلف، كأن يتمنى الشاعر هلاكه وبقاء الممدوح، فهو " مدح غير صادق، وفيه عدول عن طريق الحقائق " [4]، وكذلك مثل قوله [5]:

أغَار على الزجاجة وهي تجري على شفَةِ الأمير أبي الحسين

فهذا " ليس من مدح الأمراء المبجلين، هذا من مدح الأحباب المعشوقين ". وبالفعل فإن البيت إذا عدل قليلا بحذف اسم الممدوح لم يقرأ إلا على أنه غزل. فالاحتراف أو الصنعة يقتضي - بسبب جدية الموضوع والموقف - أن ينتبه الشاعر إلى مثل هذا الخطأ، لكن طريقة التعامل مع الموضوع المدحي والتوجه إلى التملق هو ما يجره إلى دلالات غير صحيحة،. ولتوضيح ذلك نتذكر قول حازم

---

(1) المنصف، ص: 102. وأبيات المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 30/2، والرواية فيه (والجراح تحسدها).

(2) المنصف، ص: 104.

(3) المنصف، ص: 556.

(4) المنصف، ص: 556.

(5) المنصف، ص: 341. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 326/4. وهي نفس ملاحظة القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 308، والبديعي: الصبح المنبي، ص: 383.

القرطاجني عن طريق الجد والهزل في الشعر بأنه " يجب في معاني الطريقة الجدية أن تكون النفس فيها طامحة إلى ذكر ما لا يشين ذكره ولا يسقط عن مروءة المتكلم، وأن تكون واقفة دون أدنى ما يحتشم من ذكره ذو المروءة أو يكبر نفسه عنه " [1] .

ومما يدخل في الإخلال بالاحترافية والصنعة، بل وفي باب التملق أيضا، المدح " **التجاوز** " للعقيدة مثلا، كما في قول المتنبي[2]:

يا أيها الملك المصفى جوهرا من ذاتِ ذي الملكوت أسمى من سما
نور تظاهر فيك لاهوتيه فتكاد تعلم عِلْم ما لُن يعلَما

فهو مدح متجاوز وفيه قلة ورع، وترك للتحفظ، لأنه جعله من ذات الباري، وذكر أنه حل فيه نور لاهوتي ". وقد عد الثعالبي مثل هذا إيضاحا عن ضعف العقيدة ورقة الدين، فللإسلام " حقه من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولا وفعلا ونظما ونثرا " [3]. وقد استغلت مثل هذه المعاني للطعن عليه، وابن وكيع يتوقف عند ذلك كثيرا في تعليقاته، ولو تلميحا كقوله عند بيت المتنبي الذي يخاطب فيه ممدوحه [4]:

لو كانَ لفظُك فيهم ما أنزلَ القرآنَ والتوراةَ والإنجيلا

" جعل لفظه يغني عن الثلاثة كتب المعجزات من قول الباري؛ تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا ". ومثل هذه المبالغات " تركها الشعراء [كما يقول ابن وكيع] غير معتقدين لها؛ ولما تحملهم عليها محبة الجودة في الكلام، والتناهي في معاني النظام " [5]، فهي في الأساس مسألة مرتبطة بالتحكم في الصنعة، وتجنب كل ما من شأنه إفسادها.

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج الأدباء، ص: 329.

(2) المنصف، ص: 128. وبيتا المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 146/4. وهناك نقاش حول نصب (لاهوتيه).

(3) الثعالبي: يتيمة الدهر، 168/1.

(4) المنصف، ص: 539. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 361/3. وقبله قال:

لو كان علمك بالإله مقسما في الناس ما بعث الإله رسولا

(5) المنصف، ص: 267.

3 - **المعنى:**

- أصالته وتوليده

احتفل كثيرا بالمعنى في نقد القرن الربع، فقد كانت نواة أزمة المحدثين ما سمي **بنفاذ المعاني** (1)، فالشاعر المحدث في قلق دائم ورحلة متواصلة بحثا عن المعنى، كما ترسخ في الخطاب النقـدي مـا يسمى (**أبيات المعاني**) (2). ويبدو أن هذا المبحث قد نشأ وتطور أكثر في دراسات النقـاد القـدماء حول السرقات؛ إذ أ ا تقوم على تتبع المعنى بين السابق واللاحق، والبحث عن أصوله، وكذلك في الموازنات، بل وفي البديع كذلك.

والسرقات مرتبطة بأخذ المعنى النادر أو الجيد أو المخترع؛ لأن بيت المعـنى هـو المقـصود بالسرقة، المستهدف لها (3)، ولم يكن يعني في هذه الممارسة محض الفكرة ا ردة، بل تداخل بالصورة وطريقة التقديم، كما أن لمسألة التفسير والتأويل دورا كذلك في تطوير مباحث المعنى؛ إذ من شـأنه أن يتطلب تفسيرا وتخطيا للدلالة القريبة لمادة النص اللغوية، ومن شأنه اقتراح قراءة (أو وجه) مـن الفهم للمعنى، ومن شأنه كذلك البحث في الجودة والتميز بين المقبول وغيره.

ولكن ما هو المعنى؟ أي ما المقصود مثلا حين يقال إن المعاني قد نفذت (4)، وأن المعنى الشعري عنصر مستقل عن عمل الشعر قد يرد إليه من النثر أو من السابق؟. لقد تبين أن المعنى عموما؛ هـو معنى مجرد؛ أي فكرة ذهنية عقلية، أو معنى شعري؛ أي أنه طريقة تقديم، فلا يشع إلا من صـياغته الخاصة (5)، ومن الصعب التمثيل لتمييز نقادنا القدماء بينهما، ما عدا في مسألة المشترك والمتـداول والخاص، فكذلك المعنى في خطاب ابن وكيع - شأن الأقدمين - هو كل هذا، وليس الفكرة ا ردة فحسب. فقد أوضح مثلا أنه لا يشرح " إلا ما يقـع فيه المعنى الذي لو كان له وقع بمثله جمـالُه، وحسن به مقاله " (6). فهو كل ما يشكّل نواة جمال النص وأدبيته؛ ولهذا تنوعت إشارات أخـذ

---

(1) المنصف، ص: 4 و7.

(2) المنصف، ص: 88 و 159.

(3) المنصف، ص: 88.

(4) المنصف، ص: 4.

(5) حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، ص: 222.

(6) المنصف، ص: 85.

المعنى من السابق؛ باسم الفكرة و الصورة وحتى العبارة، وكل ذلك وضع تحت اسم (المعنى). فقـد قارن ابن وكيع بين بيتين؛ الأول للبحتري (1):

أرى غفلةَ الأيـام إعطـاءُ مانـع   يصيبك أحيانا وحلـم سفيـ ـه

والثاني لجحظة:

باذلٌ عِرسـ ـه لنا بطعـ ـام   وشراب نـزر كنـيل البخيـل

وقال: " البحتري أحق بالمعنى بزيادته تشبيها "، فقد تداخلت الصورة مع مصطلح المعنى في تقيـيم بنية البيت؛ وهذا يذكر بقول فاليري (2): " لا وجود لمعنى أو فكرة ليـست مـن إنتـاج صـورة ملحوظة". بل إن وصف ابن وكيع لمعنى بأنه (أعذب) (3)، ليدل أيضا على هذا التوجه.

ومنه، فإن المعنى ليس محض الفكرة الذهنية المجردة، وليس على الأرجح مفهوما علميـا جافـا، فمذهب الشعراء غير مذهب الفلاسفة كما يقول (4)، ولا يحتمل الشعر جوابات وسؤالات (5)، بل إن الشعر ضد تقرير الحقائق (6) ولذا كان قد قرر أيضا قرر أن الاستعارة أبلغ (7). فهو متداخل مع عناصر أخرى من العمل الشعري، تنحل فيه ضرورة، ويصعب فصلهما عن بعضهما.

ورغم ذلك يستطيع الباحث أن يلمح الاهتمام بالمحتوى نفسه في خطاب ابن وكيـع؛ فهنـاك مستوى معين أشبه بما يسميه رولان بارت (الدرجـة صفر من الكتابة) ، أو بعبارة ابن طباطبا (8): " الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه "، والعرب عنده أدق طبعا مـن أن يلفظـوا بكلام لا معنى تحته " . فقول المتنبي مثلا (9):

---

(1) المنصف، ص: 401. وبيت البحتري في ديوانه، 224/1.

(2) نقلا عن: جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص: 197.

(3) المنصف، ص: 207.

(4) المنصف، ص: 229.

(5) المنصف، ص: 143.

(6) المنصف، ص: 34و 78..

(7) المنصف، ص: 53و539.

(8) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 11.

(9) المنصف، ص: 149. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 44/2.

مفرشي صهوةُ الحِصان ولكـن   قَمِيصـي مسرودة من حديد

بيت خال من الفائدة، " ولا فرق بين هذا وبين قوله: مفرشي صهوة الحصان وقميصي مسرودة، فيخبرنا عما يفترش ويلبس ويكون أحسن "؛ وكأن خلو المعنى هنا من الفائدة يرادف خلوه من (اللاعادي)؛ أي المدلول المتميز، رغم أن بتر البيت من سياقه على هذا النحو هو سبب الإشكال كله؛ إذ قال المتنبي قبله:

ما مقامي بأرض نخلةَ إلا كمقام المسيح بين اليهود

فقصده من مداومة لباس الحرب، دوام التيقظ والتأهب في هذه القرية كما فسر البرقوقي.

ونفس الشيء يلاحظه على قوله [1]:

ويوم جلبتها شعثَ النواصِي معقدة السبائِبِ للطراد

فهذا " بيت لا معنى فيه فيطلب له استخراج سرقة ". وربما لم يكن المقصود بانعدام المعنى أو الخلو من الفائدة أو المغزى والبعد الأخلاقي، فهي أبيات في الوصف ليس لها علاقة مباشرة بالعقل والأخلاق، لكن المقصود يتضح أكثر حين يدرس ابن وكيع قول المتنبي [2]:

ولا ينفَع الإِمكانُ لولا سخاؤه وهلْ نافع لولا الأَكُف القَنا السمر ؟

يقول: " هذا **الإخبار بما لا يجهل!** وذلك أن صاحب الثراء إنما ينفع ثراؤه إذا جاد به؛ فلو بخل لم ينتفع به. وخبرنا أن القنا السمر لا تنفع لولا الأكف. وهذا مما لا يجهل أيضا.. والمتنبي يذكر أن الأكف التي لا بد من حملها الرماح، لولاها لم تنفع الرماح، وهذا غير مجهول؛ فائدته قليلة. ولا فرق بين كلام أبي الطيب وبين من يقول: لولا عيناك ما نظرت، ولولا لسانك ما نطقت ! وما أشبه هذا بالهذيان الذي لا يفيد " [3]. وربما كان يفترض أن يتقبل ابن وكيع - بناء على مذهبه - معنى وشكل البيت؛ فقد ذكر المتنبي قبله سمو جود الممدوح على جود غيره، وجاء هذا البيت ليوضح ذلك، فما نفع المال دون سخاء، إن هذه الحالة تشبه وجود القنا الجيدة ولكن الأكف التي تحملها غائبة.

----

(1) المنصف، ص: 353-354. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 81/2. والسبائب: شعر العرف والذنب يعقد عند الحرب.

(2) المنصف، ص: 606. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 259/2.

(3) المنصف، ص: 606.

وفي نفس السياق نقرأ تقييمه لقول المتنبي [1]:

أمثلـــي تأخذ النكبـــات منه ويجـــزع من ملاقاة الحِــمـــام؟

فقد رأى أنه " ليس من المعاني البديعة، ولا الألفاظ الرفيعة "، وارتباط المعنى بالبديع وبالألفاظ أيضا في عبارته، يشير إلى هذا التداخل في مفهوم المعنى، وعدم قصره على المحتوى الذهني ا رد.

والمهم أن مستوى (اللامعنى) أو (المعنى اللاأدبي) عنده هو مستوى الكلام العادي المعلوم الذي يخلو من فائدة أو معرفة جديدة، أو فكرة تضاف للسياق، بل يقدم معرفة عادية، لا تبرر الـصياغة الجيدة. فالمعنى يجب أن يتضمن **فائدة**، وفراغه منها يعنى أنه غير أدبي وغير جميل. ويبدو أن فائدتـه تعني أيضا دلالته؛ أي محتواه الذهني الفكري المتجه إلى العقل والفهم: وهذا ما يقصده ابن وكيع مثلا حين يلخص معنى قول المتنبي عن ناقته [(2)]:

فتبيت تسـئد مسـئدا في نيـها إسـآدها في الـمهمهِ الإنضـاءُ

قال: " وفائدة هذا الكلام: تبيت هذه الناقة تسرع في سيرها كما يسرع تعبها في شحمها ". فالمعنى هنا هو الفائدة، والفائدة هي المحتوى الذهني الفكري الذي تضمنه النص؛ أي المقـصود أو الدلالـة البسيطة في البيت؛ وعمله شرح له، بمعنى إعادة تقديم محتواه بأسلوب آخر. وهي نفس الدلالة الـتي يقصدها أيضا حين يعلق على معان بأ ا " فخمة المسموع، ضئيلة المنفوع " [(3)]؛ أي أن مضمو ا أو محتواها هزيل، لكن الأمر يختلف حين يتحدث عما يسميه (بيت المعنى)؛ أي ما له فضيلة في محتـواه الذهني، أو أسلوبه أو صوره.

هناك انفصال تام بين المعنى والشكل في خطاب ابن وكيع؛ فالمعنى لا يختلف ولا يتأثر إذا تغير التركيب، وهو ما يشكّل الأساس الذي بنيت عليه فكرة السرقات؛ أي أ ـا في عمقهـا تـشريع لإمكانية انتقال المعنى إلى هيئة جديدة، بينما يبقى ثابتا هو هو، فقول المتنبي في السيف [(4)]:

وخضرةُ ثوبِ العيشِ في الخُضرة التي أرتك احمرار الموت في مدرجِ النمل

مأخوذ من قول الشاعر في السيف أيضا:

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 255. والبيت في ديوانه، بشرح البرقوقي، 163/4.

(2) المنصف، ص: 476. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 145/1.

(3) المنصف، ص: 497، و352-381.

(4) المنصف، ص: 118-119. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 280/3.

وصقِيـل كأنما درج النمـــــــــلُ على متنـه لـرأي العيـون

أخضـر فيه لاَمِعات المنايا　　　　لاَئِحات ما بين حـمر وجـون

فالمعاني " هي المعاني غير أنه انتظم معنى البيتين ببيت "؛ أي أنه أوجزه واختصره؛ ولذلك فما يؤخذ من النثر لا يتغير [(1)]، بل المعنى هو المعنى [(2)]، أو أن المعنى يساوي المعنى [(3)] كما يقول.

صحيح أن المعنى المبدع، من وجهة نظر القدماء عامة، ونقاد السرقات خاصة، يقـوم علـى السبق [(4)]، والأول دائما هو المبتدع [(5)]، مما يجعل السبق إلى المعنى هو المقصود بمصطلح إبداع المعنى، لكنهم اتفقوا على أن الابتكار بهذا المعنى، من العدم، ومن الذات لم يعد ممكنا في عصرهم؛ ولـذا يبرز إمكان - بل حتمية وضرورة - الأخذ والتحوير وما إليها. فالمعنى إذن " يفتـح المعنـى " [(6)]، " والمعاني يتولد بعضها من بعض، ويفتحها نظائرها " [(7)]، فهو أشبه بمنبه تفتح وتوقظ دقاته لـدى الشاعر صورا ومعاني كثيرة، وإيحاءات، وظلال وحالات.

ولنراجع تصور ابن وكيع العام لبنية بعض حالات تداخل وتوليد المعاني:

حالة 1- المعنى (أ) ← توليد معنى معادل ← المعنى (ب) هو نفسه المعنى (أ)

حالة 2- المعنى (أ) ← توليد معان مختلفة ← معنى (ب)
← معنى (ج)
← معنى (د)

حالة 3- المعنى (أ) ← توليد معنى معاكس ← المعنى (ب) هو عكس المعنى (أ)

فليس هناك تغاير بين المعاني بالمعنى الدقيق، بل هناك نسب يربط بين المعنى أيا كان وأصله الذي انحدر منه، ومهمة ناقـد السرقات لا تزيد على: تحديد أصل المعنى، وتقييم التغييـرات التي أحدثها

- -

(1) المنصف، ص: 7.

(2) المنصف، ص: 119، 249،402.

(3) المنصف، ص: 199.

(4) المنصف، ص: 1.

(5) المنصف، ص:19 و9 و74.

(6) المنصف، ص: 515.

(7) المنصف، ص: 588،437.

اللاحق عليه أو على ما اشتق منه. فالباحث يحس برحلة يقطعها المعنى بين النصوص وبين الشعراء وعبر الأزمنة أيضا، وكثيرا ما تتبع ابن وكيع تبدلات المعنى من شاعر لآخر، طبقا لما يعتقده من أخذ وتحوير، مستندا إلى اطلاعه الواسع على التراث. لقد قال المتنبي [1]:

وقُوفَيـنِ في وقْفَين شـكرٍ ونـائل   فنائلُـه وقف وشكرهـم وقْـف

هو من قول أبي تمام:

فتى عرضـه بـسل على كل طالب   وأموالُه وقف على كل مـجـتد

وللبحتري ما هو قريب منه:

أَعِـيالٌ لَـهم بنو الأرض أم مـالُهم ثابت على النـاس وقْـف

وقال ابن الرومي:

أموالُـه وقْـف على تـثْـقِيلنـا   وثناؤنا وقْـف على تخفيفـه

وكل هذا المسار يشرح نظرته لثبات المعنى وتبادل الشعراء له، وعدم تغيير نواته الأساسية رغم التحوير والتوليد؛ إذ أن المهم هو إجادة هذه التغييرات.

فالشاعر مطالب بالتعامل بفطنة مع المعنى المأخوذ؛ فقد يأخذ المعنى ويغير ألفاظه وتركيبه؛ أي أنه يغير الشكل [2]، أو يشتق من المعنى معاني أخرى [3]، أو أن يعكس المعنى (هجاء أو مديحا)، وهذا " من لطف صناعة الشاعر وفطنته " [4]، أو عن طريق التأمل [5]، لكن المقصود في النهاية ليس الخلق من العدم، بل التعامل مع وجود معين للمعنى، أيا كان المقصود به.

---

(1) المنصف، ص: 421. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 29/3. أما بيت أبي تمام فليس في ديوانه كما قال محقق المنصف، لكن يوجد ما يطابقه حتى كأن ابن وكيع أو الناسخ غيره خطأ، يقول فيه:

أغـر يداه فرصتـا كل طالـب   وجدواه وقف في سبيل المحامـد

وبعده: فتى لم يقم فردا بيوم كريهـة   ولا نائـل إلا كفى كلّ قـاعـد

ديوانه، ص: 218، وبيت البحتري ليس في ديوانه، كما أن بيت ابن الرومي في رواية البرقوقي (تنقيلنا) بمعنى إصلاحنا، وهو في ديوانه (تثقيلنا) أيضا، 420/2.فالتثقيل وضعت لتطابق التخفيف.

(2) المنصف، ص: 17.

(3) المنصف، ص: 18.

(4) المنصف، ص: 84.

(5) المنصف، ص: 440.

- طبائع ومعايير المعنى:

في الخطاب النقدي لابن وكيع ونقد السرقات عموما، قضايا كثيرة تتعلق بـالمعنى؛ بأصـله وتحولاته، أو طرق توليده واستنباطه. لكن تقديم المعنى يبقى من أهم المسائل؛ لأنه يقـع في صـميم مسألة الإبداع كما طرحت في القرن الرابع، فإذا تم قبول استعادة واستعارة معاني السابقين، فـإن المشكلة المطروحة على الناقد تنتقل من مجرد ملاحظة الأخذ إلى التركيز على فهم المعـنى الجديـد وتقييمه، وتقييم طريقة عرضه.

فليست المشكلة في المعنى نفسه؛ بل إن " المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للـشعر بمنزلـة المـادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضـوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان.. أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك على الغاية المطلوبة " [1]، فكأن المعاني نفـسها هـي شيء خارج الشعر؛ لأنها مجرد مادة، وإنما المهم هو العرض أو التوصيل أو التقديم الشعري كما يقول جابر عصفور [2]؛ مما يتطلب تأملا للمعاني ونقدا لها [3].

فالمعنى مرتبط بالإبلاغ والإبانة؛ أي أن الشاعر يبين مـراده [4]. وقد يرجح نص آخر لكونه " أكثر إبانة "، كما يقرر ابن وكيع حين درس قول المتنبي [5]:

ومن كُلما جـردتـها من ثيابها   كَساها ثياباً غَيرها الشـعر الوحـف

فهو نفسه بيت أبي تمام:

مِن كُـلِّ قَيـنـانـةٍ تـردى   بثوبِ قَـينـانِـها الأَثِـيث

- -

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 19. ولنتذكر أن المعنى دون نظم كالحسناء العاطلـة، وأنـه في اللفـظ الشريف، كالحسناء الحالية، المنصف، ص: 7.

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 102.

(3) المنصف، ص: 363.

(4) المنصف، ص: 474.

(5) المنصف، ص: 415-416. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 27/3. وبيت أبي تمـام في ديوانـه، ص: 135، والرواية فيه (من كل رعبوبة).

ولا يوجد فرق بالنسبة إلى ابن وكيع بين المعنيين، فكلاهما قدمت فيه صورة امرأة يغطيها شعرها الكثيف، ولا عبرة بما سوى ذلك. لكن نظرته هنا حول البيتين تبقى غامضة؛ فإذا كان الأمر يتعلق بصورة طول الشعر الذي يكسو المرأة فيتحول إلى رداء كاس، فإن الصورة واحدة، أما إذا كان المقصود المعنى الغزلي في البيت، فإن المسألة ستعود إلى السياق، ويبدو أن الأمور تداخلت هنا في حكمه على المعنيين وتقديرهما والموازنة بينهما، فحاكمهما انطلاقا من السياق والمدلول وليس من حيث الدلالة الجزئية أو الصورة. إذ أن عنصر الإبانة الذي وصف به البيت لا يتعلق بالصورة نفسها بل بغرض المتكلم في السياق كله، وهما بالطبع سياقان متغايران.

وتبيين المراد متصل بمبدأ الوضوح، فالشاعر مطالب بالمعنى الواضح القريب، فيفهم معناه [1]؛ أي أنه يجب أن يكون مفهوما [2] لدى المتلقي، مما يتطلب من الشاعر الشرح الواضح للمعنى [3]، فلا يجمله بل يشرحه [4]، وبذلك يكون أفضل [5].

ولنأخذ تعليق ابن وكيع على بعض نصوص المتنبي لنفهم المقصود بهذا الشرح. فقول أبي الطيب [6]:

إلى كَم وحتى أنت في زي محرم　　　　وحتى متى في شِقوة وإلى كمِ

هو إشارة، وأصله قول أبي تمام المشروح:

متساقطِي ورقِ الثيابِ كأنهم　　　　دانوا فأُحدِثَ فيهم الإِحرام

---

(1) المنصف، ص: 477. ويقول جان كوهين: " ينبغي للخطاب، أي خطاب، أن يكون قابلا للفهم، تلك هي البديهة الأساسية لقواعد الكلام، والقواعد بأتمها ليست سوى مظاهر لتحقيقها. وقابلية الفهم هنا، ينبغي أخذها بمعنى توفر المعنى المقابل للإدراك من طرف المتلقي، ولذلك لا يكفي احترام قواعد اللغة بل ينبغي، فوق ذلك، أن يكون تفكيك الرسالة ممكنا ". بنية اللغة الشعرية، ص: 101.

(2) المنصف، ص: 581.

(3) المنصف، ص: 403.

(4) المنصف، ص: 121.

(5) المنصف، ص: 409.

(6) المنصف، ص: 131-132. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 150/4، والرواية فيه (إلى أي حين أنت). وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 491.

فالمقصود بالشرح هو **التعليل**؛ ومقابلةُ فضل الشرح بالإيحاء والإيجاز، جعل ابن وكيع يفضل بيت أبي تمام؛ لأن الشرح في خطابه متعلق بالتوصيل والإبانة، بينما يضع الإيجاز مثل كثير من النقاد في دائرة البديع.

ويتضح أكثر عند وقوفه على قول المتنبي [1]:

إِذْكَارِي مِثلك تركَ إِذْكَارِي له إذْ لا تريد كما أريد مترجما

مأخوذ أيضا من قول أبي تمام:

وإذا الجود كان عوني على المر.........ء تقاضيته بترك التقاضي

فقد " شرح أبو تمام **العلة** في ترك تقاضيه مما يدل على كرم الممدوح، ولم **يشرح أبو الطيب علة** ذلك. فأبو تمام أرجح كلاما "، ويستند ابن وكيع إلى قول الفلاسفة (الحكماء): " البلاغة حذف الفضول، وليست طي المعاني " [2]، وكأنه يقرر أن غياب الشرح والتعليل يفتح الباب للتأويل والبحث عن المعنى باقتراح وجه له، وبالتالي ينفي المعنى الذي هو المقصود الأصلي في النص، و من هذا الباب قوله [3]:

يجِلّ عن التشبيه لا الكَف لُجة ولا هو ضرغام ولا الرأي مِخذَم

فقولٌ مفهوم " أنه إذا قال: يجلّ عن التشبيه. فكل ما أورده معلوم أنه دونه، ولكن لم **يشرح شرحا شافيا، وَوَكَّلَنا إلى معرفة قصده بالتأمل**! ". والحق أن مفهوم التبيين والإيضاح يظل غامضا هنا، إذ لا يسعنا معرفة المقصود (بالشرح المطلوب)، فالمعنى هو أن الممدوح أرفع من كل تشبيه، وجميع متعلقات التشبيه؛ من كرم وشجاعة ورأي..هي مبررات إيراد ما أورده، مما جعل ابن وكيع يعتبرها أشياء معلومة.

---

(1) المنصف، ص: 131. وينظر ص: 443، و424. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 149/4، والرواية فيه (إذكار مثلك) و (لما أريد). وبيت أبي تمام في ديوانه، ص:344، والرواية فيه: (وإذا ا د). وتوجد أمثلة أخرى كثيرة؛ منها ص: 125، 238..

(2) المنصف، ص: 445.

(3) المنصف، ص: 445. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 206/4. ومخذم: السيف القاطع.

ولتبين ذلك أكثر، ننقل ما قاله ابن وكيع عند موازنته قول المتنبي [(1)]:

أثَــافٍ بها ما بالفؤاد من الصــلى ورسم كجسمــي ناحــلٌ متهدم

وقول مخلد الموصلي الذي هو السابق:

يا م لا ضــن بالســـلام سـقيــت ريــا من الغمــامِ

لم تتــرك الــمزن فيــك إلا ما تــرك الشوق من عظــامي؟

قال: " خبر أبو الطيب أن نحول الطلل السريع و دمه كنحول جسمه و دمه، ولم يشرح العلــتين الموجبتين لذلك، و(مخلد) جاء بهما، فهو أرجح "، فالشوق المذكور في بيت مخلد برر إشراك الشاعر للطلل في معاناته، بينما لم يبرر ذلك المتنبي، وقد اعتبر ذلك زيادة هامة يفضل بها مخلد؛ كأنه يرى في الصورة التي قامت على مجرد الربط بين الطلل والجسم في وضع معين، غموضا أو نقصا يحتــاج إلى توضيح وتتميم.

من هنا، فإن العلة ضرورية في تقديم المعنى، لأنها **تبرير** له، ولصياغته، وتوضيح يضمن الفهــم، ويعطيه مقبولية لدى التلقي العقلي، فقول المتنبي [(2)]:

ولا ساعيا في قُلّة المجد مدركا بأفعاله ما ليس يدركه الوصف

أدنى وأضعف من قول ابن الرومي:

وفّــي الحسن والملاحةَ حتى ما يوفّيه واصــف حق وصف

فقد " جعل توفية الحسن إياه سببا لامتناع توفيته الوصف، فهو أرجح ممن لم يذكر العلــة في ذلك " [(3)]. ولا ريب أن لتأويل المعنى هنا دورا أساسيا في بلورة القراءة؛ لأن البيــتين مختلفــان في الأصل، فابن الرومي يصف اكتمال الحين والملاحة اكتمالا مطلقا، بينما يتجه معنى بيت المتــنبي إلى إنكار مثيل للممدوح يبلغ ما يسعى إليه من مجد، فما يدركه هو محال ومطلق.

---

(1) المنصف، ص: 443. والبيت في ديوان المتنبي بشرح البر قوقي، 204/4. و مخلد بن بكار الموصلي شــاعر عباسي مذكور في أخبار أبي تمام، تنظر ترجمته في: طبقات الشعراء، لابن المعتز، ص: 298.وبيتاه مكــرران في المنصف، ص: 280، بتغيير (لم يترك القطر).

(2) المنصف، ص: 424. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 31/3. أما بيت ابن الرومــي، ففــي ديوانــه، 399/2.

(3) المنصف، ص:424.

إضافة إلى شرط الوضوح والشرح أو التعليل، توجد معايير أخرى للمعنى، منها **سلامته من التناقض** [1]؛ فقول المتنبي [2]:

إذا اعوج القنا في حامليه ... وجاز إلى ضلوعهم الضلوعا

ونالت ثأرها الأكباد منه ... فأولته اندقاقاً أو صدوعا

فهو كلام ينقض بعضه بعضا، بينا هو يخبرنا بجوازه من الضلوع إلى الضلوع، وما كان بهذه الصفة فهو سالم غير مندق ولا متصدع إذ أخبرنا أن الأكباد نالت ثأرها منه باندقاقه وانصداعه، فإن اندق وانصدع لم ينفذ إلى الضلوع التي بعدها. والعجب أن هذا القنا صادم عظام الأضلاع فلم تصدعه ولم تدقه وجازها، فلما صار إلى الأكباد الرطبة التي تلين ملاقا ا عليه اندق وانصدع!.. وهذا من قوله للتخريف وقلة التأمل "، ويبدو أن ابن وكيع قد تعلق بعبارة (فأولته) التي نسب فيه فعل الصدع للأكباد، مما أدى لتناقض، وربما كان المقصود وصف اية مساره من الضلوع حيث بدأ يتكسر ثم انتهى إلى الأكباد رغم ذلك، دون اعتبار المعنى الحرفي لعبارة (فأولته)، فنيل الأكباد الثأر منه برؤيته في حاله وليس بفعلها هي. وقد يكون الظاهر متناقضا، فيحتاج النص إلى تأويل، كما لاحظ على قول المتنبي [3]:

كيف يحيك الملام في همم ... أقربها منك عنك أبعدها

فظاهر " هذا الكلام **متناقض،** ولا يجوز أن يكون أقرب شيء أبعد شيء "، لكنه تصور له وجها يخرجه من دلالة التناقض. لكن البرقوقي أوضح في شرحه أن المقصود هو أن لومك لا يؤثر في همم أقربا منك في تقديرك، هو أبعدها عنك في الواقع؛ " أي أن الذي تظنه ينجع فيه لومك هو الأبعد مما تظن " [4] . ويرد مصطلح **(المحال)** أيضا في وصف فساد المعنى؛ بمعنى استحالته عقلا؛ فقد علق

---

(1) اهتم النقاد بسلامة المعنى من التناقض، وكان قدامة قد بحث المسألة، وميز بين المتناقض (الذي لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم، وبين الممتنع (الذي لا يكون ويجوز تصوره في الوهم)، نقد الشعر، ص: 213.

(2) المنصف، ص: 371-372. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 362/2.

(3) المنصف، ص: 98. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 21/2. ويحيك: يؤثر.

(4) شرح الديوان للبرقوقي، 21/2.

على قول المتنبي [1]:

وقالوا هل يـبلّـغك الثريـا   فقلت نعم، إذا شئت استِفـ ـالا

بقوله : " هذا من محالاته، لأن القوم ما سألوه هل يبلغه الثريا إلا وهو دو ا، فكيف يبلغ مـا هـو أعلى منه إذا شاء أن يستفل؟! ". وربما كان تأويل ابن وكيع للبيت غريبا، فهو الوحيد الذي أخرجه على هذا الوجه، وإلا فهو واضح؛ فالذين سألوا المتنبي إن كان ينفعه ممدوحه حتى ليرفعه إلى الثريـا، أجابهم بأنه رفعه إلى مرتبة أعلى، فإن وضعه موضع الثريا فقد أنزله.

كما أن المعنى ينبغي أن يكون **وافيا**؛ أي تاما. ويبدو أن تمام المعنى يتعلق بالتلقي العقلي للفكرة، فلا ينبغي أن يكون المعنى ناقصا، وقد طور منه ابن وكيع - كما مر بنا - نوعا من أنواع الـسرقة المحمودة، التي هي إضافة إلى المعنى ما هو من تمامه [2]. وحينما نأخذ شرح ابن وكيـع نـدرك أن المقصود إضافة ما يزيد في المعنى؛ إذ ليس في الثاني نقص أصيل فيه، بل بالمقارنة مع غيره. فقول أبي نواس [3]:

جريت مع الهوى طلق الجُمـ ـوح   وهـان علـي مأثور القبيـح

أفضل من قول بشار صاحب المعنى:

ولقد جريت مع الهوى طلق الهوى   ثم انثنيت فلم أجد لي مركضـا

إذ أن أبا نواس عوض كلمة الهوى (بالجموح) وفيها صورة، وأضاف فكرة استهانته بما سيرث مـن قبيح، وهو ما خلا منه بيت بشار. لكن قدامة كان تعرض لنوع من نقص المعنى وسماه: **الإخـلال**؛ وهو " أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى " [4]، ومثّل له بقول عروة [5]:

عجبت لهم إذ يقتلون نفوسهم   ومقتلهم عند الوغى كان أعذرا

" فإنما أراد أن يقول: عجبت لهم إذ يقتلون نفوسهم في السلم، ومقتلهم عند الوغى أعذر فترك (في

---

(1) المنصف، ص: 532. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 345/3. وقد لاحظ ابن وكيع مثل هذا المحال في بعض النصوص أيضا، المنصف، ص: 565.

(2) المنصف، ص: 21.

(3) المنصف، ص: 22. وبيت أبي نواس في ديوانه، ص: 150.

(4) قدامة: نقد الشعر، ص: 216.

(5) قدامة: نقد الشعر، ص: 216.

السلم) ". ومن الواضح أن ما يرمي إليه ابن وكيع مختلف عما قصده قدامة؛ لأن العيب الذي تحدث عنه قدامة متعلق بالمعنى نفسه، دون مقارنته بغيره، فلو أخذنا معنى بشار لوجدناه سليما لا نقص فيه، لكن ابن وكيع حين يقارنه بغيره يبدو له غير تام.

وكثيرا ما لاحظ ابن وكيع في تطبيقاته على المتنبي عدم تمام المعنى، ولكن بنفس طريقته في مقارنته بغيره، باعتماد وجه من وجوه التأويل؛ فقول المتنبي [1]:

يروع ركانةً ويذوب ظَرفا   فما ندري أشيخ أم غُلام؟

فليس المعنى عنده وافيا؛ إذ ليس كل شيخ ركينا، وليس كل غلام ظريفا، فالمعنى ينقصه احتياط يمنع هذا التصور، كقول أبي تمام:

غلام جرى في أريحية دهره   ذكاءُ الفتى الزاكي وأُبهة الكهل

وفي محاسن الشعر وأنواع البديع،كان ابن وكيع قد أشار إلى الالتفات، وإلى اعتراض الكلام في كلام لم يتم معناه، ثم يعود إليه الشاعر فيتممه، مرة واحدة، وقال إنه ربما سمي التفاتا [2]. غير أن المتداول هو فصل الالتفات عن النوع الآخر، فالالتفات انصراف الشاعر إلى معنى آخر ثم عودته إلى المعنى الأول دون إخلال به [3]، بينما يسمي البلاغيون النوع الآخر: التتميم [4]، والأمثلة التي قدمها ابن وكيع مما تداولوه في هذا الباب، كقول طرفة [5]:

فسقى ديارك غير مفسدِها   صوب الربيع ودِيمة تهمي

فتمم المعنى بقوله: غير مفسدها.

---

(1) المنصف، ص: 407-408. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 196/4. والركانة: الرزانة والوقار. وبيت أبي تمام ليس في ديوانه كما لاحظ محقق المنصف.

(2) المنصف، ص: 63.

(3) ابن رشيق: العمدة، 45/2، وقال إن البعض سماه: الاعتراض، وسماه آخرون: الاستدراك. وهو والاعتراض بمعنى واحد عند صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية، ص: 320، وقال: " إن الاعتراض يفيد زيادة في المعنى ". ولكنه عقد للالتفات فصلا خاصا، وقال: سماه قوم : الانصراف.

(4) ابن رشيق: العمدة، 50/2. قال: " وهو التمام أيضا، وبعضهم يسمي ضربا منه احتراسا واحتياطا أيضا ". وأورد البديعيون التتميم، فصفي الدين الحلي فرق بينه وبين التكميل؛ الأول يتمم ناقصا والثاني يكمل تاما، شرح الكافية البديعية، ص: 143.

(5) المنصف، ص: 63.وبيت طرفة في ديوانه، ص: 88. والرواية فيه: فسقى بلادك.

ويتصل بتمام المعنى: التقسيم؛ وهو عنده استقصاء الشاعر تفصيل ما ابتدأ به ويستوفيه فلا يغادر قسما يقتضيه المعنى إلا أورده [1]، والمثال الذي أورده ابن وكيع من قول الشماخ [2]:

متى ما تقع أرساغُــه مطمئنـــة على حجر؛ ترفَّــض أو تتدحـــرج

فليس " في صفة الوطء الشديد إلا أن يكون الحجر رخوا فيرفض أو صلبا فيدفع "، وتعريفه يحيل إلى تعريف صفي الدين الحلي للتقسيم بأنه مرتبط بما يذكر فيه جزآن فصاعدا [3]، ففيه استيفاء للقسمة، كقوله تعالى: وهو الذِي يريكُم البرق خوفًا وطَمعا [4]، وليس في رؤية البرق غير الخوف من الصواعق والطمع من الغيث.

وقد سبقت الإشارة في سياق الحديث عن تفسير النص أو عن الأغراض إلى ما يعتري المعنى من خطأ، ويبقى العقل والعرف هما المرجع في تمييز الصحة من الخطأ. فقول المتنبي [5]:

وبقايــا وقَــاره عافَــت النــــــاس فصارت وقَــارةً في الجبــال

معناه خاطيء؛ قال: " لا شيء أفضل من الحيوان الناطق المميز، وقوله (عافت الناس) إزراء بــم "، رغم أن المعنى الذي يريده المتنبي ليس الإزراء بالناس بقدر تعظيم الممدوح، فمجرد بقايا وقــاره لا تستطيع حملها إلا الجبال، لكن ابن وكيع يشير إلى أن العقل لا يتقبل تفضيل الجماد علــى النــاس. ومثله ما لاحظه على قوله [6]:

يا ذا الذي يهــب الكثير وعنده أنــي عليه بأخــذه أتصــدق

فإذا كان أصل المعنى قول زهير:

تراه إذا ما جِئْــته متهــلّلا كأنك تعطيه الذي أنت سائلُــه

فإن الفرق واضح بينهما في تقديم المعنى؛ إذ أن ممدوح زهير يفرح كأنك تعطيه ما سألته، بينما يفرح

---

(1) المنصف، ص: 65.

(2) المنصف، ص: 66. وبيت الشماخ في نقد الشعر لقدامة، ص: 131.

(3) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 169.

(4) القرآن الكريم، سورة الرعد، الآية: 13.

(5) المنصف، ص: 469. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 315/3. والرواية فيه: فصارت ركانة.

(6) المنصف، ص: 171. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 79/3، والرواية فيه (يهب الجزيل). وأمــا بيــت زهير، ففي ديوانه، شرح: علي حسن فاعور، دارالكتب العلمية، بيروت، ط1988/1، ص: 92.

ممدوح المتنبي كأنه يأخذ الصدقة، فقد " جعل مكان المعطي المتصدق، ومن شأن النفوس الأبية الفرح بالعطايا السنية، فأما أخذ الصدقة فلا تفرح بها ". فكـان الخطأ لا يعود إلى تصور المعنى، بقدر مـا يعود إلى سوء تقديمه. ومثل هذا كثير في ملاحظاته؛ وقد أشار أيضا إلى قول المتنبي [1]:

سفَرت وبـرقها الحيـاءُ بصفرة سترت محاجرها ولم يك برقعـا

" فكأنه لا يفرق بين تأثير الوجل، وتأثير الخجل "؛ أي ما تنتج عنه الحمرة، وما تنتج عنه الـصفرة. ويبدو أن الرواية الواردة في نسخة ابن وكيع من الديوان هي سبب هذا التقدير؛ إذ روي البيـت في نسخ أخرى (وبرقعها الفراق)، فيكون سبب الصفرة والشحوب، هو جزع الفراق، وليس الحياء.

ومثله أيضا وصف تحول لون القنا إلى السواد بسبب الدم، في قوله [2]:

وربـتما حملـةٍ في الوغـى رددت بـها الذّبـل السمر سـودا

فالذي " **جرت به العادة** أن يوصف الدم بالحمرة "، ومفهوم مخالفة ما جرت به العادة مهم جـدا، وهو متداول في النقد القديم، ومنه أيضا ما سماه قدامة: **مخالفة العرف** والإتيان بما لـيس في العـادة والطبع [3]، ويعتقد توفيق الزيدي " أن ذلك نابع من إيمانهم بالمحافظة على الرصيد المشترك للمعـاني الذي أصبح بفضل التراكم على مر الأحقاب ضخما " [4]. بل يمكن ملاحظة منزع قوي إلى تقدير السابق في هذا التوجه، ونزوعا قويا إلى تحكيم العقل والتزام حدوده في تفسير المعنى وتقييمه. خاصة وأنه يتصل في معظم الحالات التي يذكرونها بالأغراض الرئيسة كالوصف والمدح غالبا، لكن العقـل يبقى -كما مر - يلعب الدور الأساس في توجيه التفسير والتأويل الوجهة التي يؤسسها الناقد، وقد قرأ قول المتنبي [5]:

فَلَـه هيبـةُ من لا يتـرجى وله جود مـرجـى لا يهـاب

على أنه خطأ؛ إذ " ليس تمتنع الهيبة من الرجاء ولا الجحود من الهيبة "، ويبدو أن المقصود أن هيبته وجوده مطلقان؛ فهو يهـاب هيبة من لا يرجى عنده عفو، ويرجى رجاء من لا خوف منه، فالمعنى

---

(1) المنصف، ص: 229. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 4/3. والرواية فيه (وبرقعها الفراق).

(2) المنصف، ص: 495. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 88/2.

(3) قدامة: نقد الشعر، ص: 215.

(4) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص: 108.

(5) المنصف، ص: 530. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 262/1.

متعلق بتكوين صورة أسطورية للممدوح الذي تجتمع فيه الهيبة والرجاء معا، وكلاهمـا موفـور لا ينقص. لكن ابن وكيع تصور الخطأ في اعتبار المتنبي الرجاء مناقضا للهيبة؛ وكأن الناس ترجو فقـط من لا يهاب، وكذلك اعتبار الجود مناقضا لها، فكأن الجواد لا يكون مهيبا. ومثل هذا التفسير نقرأه في تعليقه على قول المتنبي كذلك (1):

خلائق لو حواها الزنج لانقلبوا ظُمي الشفاه جياد الشعر غُـرانا

فمن الناحية العقلية " ما تتعلق فضيلة الأخلاق بانقلاب الخِلَق غير هيئا ا، ولا ادعى أحد في بيـاض الأخلاق أنه يبيض الجلود حتى يعود الأسود أبيض، وما زادوا على أن قالوا: إن كانت الخلَق سودا فإن الأخلاق بيض، كما قال عبد بني الحسحاس (2):

ليس يـزري السـواد بالرجل الشـ ـ ـم ولا بالفتـى الأديب الأريب

إن يكـن للسـواد منك نصيب فبياض الأخلاق منك نصيـبي

ومنه نفهم أن مقياس ابن وكيع هو العرف السائد في تقديم هذا المعنى، كما أن العقل لا يستـسيغ ربط الأخلاق والفضائل بخلقة الإنسان، أو ادعاء تأثير لها فيها.

غير أن مفهوم نقص المعنى يجر بالضرورة إلى مفهوم آخر شـديد العلاقـة بخطابـه النقـدي وبالسرقات والموازنات، وهو **الإضافة**. وقد سبق في البحث أن نظرية الإبداع كلها قامت في القرن الرابع على أساس إمكانية استعادة المعنى السابق، ثم امتلاكه عن طريق التحوير والإضافة، ومـن ثم فإن المعنى قد يرد ناقصا، فيضاف إليه ما يتمه، وقد يرد تاما، فيضاف إليه ما يزيد في قيمته، إيضاحا أو تأكيدا أو تصحيحا. فقول المتنبي (3):

فَخاض بالسيف بحر الموت خلفَهـم وكان منه إلى الكـعـبين زاخره

أدنى من قول أبي تمام:

وقد عِلِـم القِـرنُ المُـساهِـيك أنه سيغرق في البحر الذي أنت خائض

---

(1) المنصف، ص: 616. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 359/4. والرواية فيه (جعاد الـشعر). وظمـي الشفاه: دقاق الشفاه، وغرانا: جمع أغر: أبيض مشرق. وأورد البرقوقي مآخذ أخرى على البيت.

(2) المنصف، ص: 616.

(3) المنصف، ص: 212. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 224/2. وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 338.

إذ " لم يعد أبو الطيب بأن خبر عنه بخوض بحر الموت خلفهم فإن بحر المـوت لم يجـاوز - يعـني الخائض- زاخره، وأبو تمام ذكر أنه خاض ما غرق فيه مساميه ولم يخبر أبو الطيب بذلك؛ فقد رجح كلام أبي تمام واستحق المعنى ". فصورة المعنى في بيت المتنبي غير تامـة في الدلالـة علـى تفـوق الممدوح، رغم أنه يخوض بحر الموت، بينما نقل أبو تمام المعنى إلى عجز غير الممدوح ممن يـسامونه ويتطلعون إلى م لته عن خوض البحر الذي يخوض.

4 - **الصدق والمبالغة:**

لقد انتهى ابن وكيع -كما مر - إلى إن صحة المعنى تتطلب التزام الواقع والعقل وحدود المعنى كما هو متعارف عليه؛ لأن هذا العرف الشعري هو الذي أسس مقبولية المعنى عقلا، أو أن العرف تأسس على قبول العقل للمعنى، مما يتطلب وضوحه وشرحه، وسلامته من التناقض أو الخطأ، وكل هذا متوقف على إدراك نواة الصنعة في الغرض، وعدم مخالفتها، فقد علق مثلا على مدح للمتنبي (1):

أنت الذي طُولُ بقائي به   خير لنفسي من بقائي بـا

قال إنه " ملَق كاذب، غير صادق؛ وفيه عدول عن طريق الحقائق "، وطريق الحقائق هنـا، كمـا أوضح، هو ما سماه المعتاد؛ أي أن العرف يقتضي أن يقال: إذا بقيت لنا لم نبال من هلك، ولا يقال: ما نبالي أن لك نحن وتبقى أنت. ونعت النص بالكذب والخلو من الصدق مستمد مـن مقبوليـة المبالغة المبنية أصلا على مستوى حدده العقل والتراث والعرف. وهذه مسألة مهمة؛ إذ ترتبت عليها مقاييس للمعنى، وستترتب مقاييس كذلك في الصياغة والتعبير.

لكن صحة المعنى، وعلى الرغم من إلزام ابن وكيع في تطبيقاته للمتنبي بحدود المتقبـل ذهنيـا وعقلا، لا يقصد منها إفراغ النص من طبيعته الشعرية، وتحويله إلى محض كلام علمي أو استنتاجات منطقية جافة، بل إنه ضد ذلك، فقد علق على بيت المتنبي مثلا (2):

وزارك بي دونَ الملوكِ تحرج   إذا عـن بحر لم يجـز لي التيمم

بقوله " هذا **بيت فقهي** يدل على ورع وتخير لا تطلب مع مثله النبوة!"؛ أي أن تلفيق المعنى ذهنيـا عن طريق البراعة، يخرج الشعر من دائرة الصنعة إلى دائرة التصنع، فيفقده روحه وصدقه.

---

(1) المنصف، ص: 556. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 366/3. والرواية فيه (طول بقاءٍ به).

(2) المنصف، ص: 447. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 213/4. والرواية فيه (تـحرجي).

لكنه لا يقصد الصدق بالمعنى الأخلاقي، بل إنه في الشعر غيره في الخطابات الأخرى؛ وقد يبدو لنا الشاعر مناقضا للواقع أو مبالغا، لكنه لا يفقد صدقه، فهو " يأتي الشاعر بضد الحقائق، ويتناهى في الوصف وهو غير صادق" [1]؛ لأنه غير مطالب بالصدق بمعناه الأخلاقي، الذي هو أمانة النقل للواقع، أو الالتزام به، فالقاعدة الأساس هنا هي أن " الصدق غير ملتمس من الشاعر وإنما المراد منه حسن القول في **المبالغة** في الوصف. والشعر في فنون الباطل واللهو أمكن منه في فنون الصدق والحق؛ دليل ذلك شعر حسان في آل جفنة في الجاهلية، فإنه كان كثير العيون والفصول، قليل الحشو والفضول، فلما صار إلى الإسلام طلب طريق الحقائق واستعمال اللفظ الصادق، فقلّ تناهيه، وضعفت معانيه " [2].وهذا المنطلق مهم؛ لأنه يشرح نظرة الناقد إلى الجمال، أو إلى الأساس الجمالي للفن، فهو غير الأخلاق، بل إن الأخلاق بالمعنى البسيط تناقض الشعر، الذي يتأسس أصلا على المبالغة وجودة التعبير عنها، وقد كرر ذلك حين قال إن " الشعراء لا يلتمس منهم الصدق، وإنما يلتمس منهم حسن القول. والصدق يلتمس من أخيار الصالحين وشهود المسلمين " [3] .

فصدق الشاعر لا يعني الاقتصاد في القول وتجنب المبالغة، انطلاقا من ضرورة الصدق، بل إن ابن وكيع يعي تماما خصوصية الخطاب الشعري وتمايزه عن الكلام العلمي، أو طريق الصدق بمعنى الاقتصاد وعدم الإفراط والمبالغة. وقد أوضح قدامة [4] أن النقاد على مذهبين؛ من يستحسن الغلو، ومن يقتصر على الحد الأوسط منه؛ لأنه " بخلاف الحقائق، ولخروجه عن اللفظ الصادق " [5] -كما قال ابن وكيع- و" إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما. وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه ". وقد عرض ابن وكيع في قسمه النظري لنوع (من البديع) سماه المحدثون: **الإغراق و الغلو**، وبين أن من يستحسنونه يقولون: أحسن الشعر أكذبه [6].

---

(1) المنصف، ص: 2.

(2) المنصف، ص: 34.

(3) المنصف، ص: 78.

(4) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 58-62. وينظر: ابن رشيق: العمدة، 53/2.

(5) المنصف، ص: 78.

(6) المنصف، ص: 78.

وعرفه بأنه " المبالغة في مجيء الشاعر بما يدخل في المعدوم، ويخرج عن الموجود " [1].

فالمبالغة عنده أفضل، وهي مما يرجح به معنى على آخر، فقول المتنبي [2]:

أحييت للشعراء الشعر فامتدحوا جميع من مدحوه بالذي فيكا!

يرجح عليه قول ابن الرومي بسبب تأسيسه على المبالغة:

مدح الأولـون قوما بأخـلا............قك من قبل أن ترى مخلوقا

نحلـوهم ذخائـرا لك بالبا........ ....طل من قولهم، وكان زهوقا

فانتزعنا الغصوب من غاصبيها فحبا صادق بها مصـدوقا

فقد " تجاوز معنى أبي الطيب، وبالغ، ورجح عليه ". فمدح الشعراء لممدوحيهم بأخلاق الممدوح في بيت المتنبي طارئ بعد أن وجد فقط، بينما نسب ابن الرومي كل مدح قيل، ولـو قبـل خلـق الممدوح إلى أخلاقه، وكأنهم تمثلوه قبل خلقه؛ والمعنى هو أن كل ما قيل من مدح قبله هو منـه، لا يصلح إلا له، وهو في غيره باطل وانتحال.

ومن ثم فإن المبالغة متعلقة بكفاءة أكبر في تمثيل المعنى وإبرازه، يقول جابر عصفور [3]: " لقـد أدرك النقاد أن الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر لم يكن لهم بد مـن أن يـصطنعوا المـشاعر، وأنـهم - في محاولتهم إرضاء ممدوحيهم - يعمدون إلى قدر غير يسير من المبالغة، فبحث النقـاد هذه المبالغة، وعالجها غير واحد منهم على أنها ضرورة تفرضها الوظيفة الاجتماعية على الـشاعر"، وأوضح أن معظم الأبيات التي تمثل بها النقاد هنا من شعر المديح. وهذا مهم؛ لأن المبالغة مرتبطـة بالتقديم الشعري، والمديح أكثر اتصالا بمفهوم الصناعة، ولذا كانت فيه أظهـر. فتكـوين صـورة الممدوح يتطلب مهارة خاصة في تأكيد صفات معينة، والحذر من كل ما قد يتسرب إليها من صفات أخرى، أو مجرد تركيب يسمح بتأويل خلافها.

من هنا، اعتد ابن وكيع بالمبالغة، كعنصر مهم في ترسيخ معاني الصفات، ولهذا لا يبدو أحيانا قاسيا على بعض مبالغات المتنبي، ويميل إلى تفهمها كصياغة فنية، لكنه يعود فيستند إلى الصـدق

---

(1) المنصف، ص: 78. وهي عبارة قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 62.

(2) المنصف، ص: 274. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 117/3. وأبيات ابن الرومي في ديوانه، 481/2. وفيه (من قيلهم) بدل (من قولهم).

(3) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 345.

الصدق للاحتياط منها، كما في تعليقه على قول المتنبي [1]:

أبا أحمدٍ ما الفخر إلاّ لأهله   وما لامرئٍ لم يمسِ من بحتر فَخر!

قال ابن وكيع منتقدا وموضحا: " هذا تجاوز للحد، وخروج عن الصدق، إنما يصلح أن يقال هذا لمن له نسب متصل برسول الله صلى الله عليه وسلم، **ولكنّ الشعراء يتجاوزون إلى الغاية** في **المبالغة!** ". فكأن الخطاب الشعري خاص ومتميز، يجوز فيه ما لا يجوز في غيره؛ ولذا كانت الفكرة من ناحية المنطق بعيدة وغريبة، ولكنها في التعبير الشعري مبالغة. إلا أنه أشار في عبارته إلى (**تجاوز الحد، وتجاوز الغاية**)، مما يدل على أن هنالك حدا للمبالغة في نظره، ولمنه غير واضح هنا، أهو العقل؟ أم الواقع والعرف؟، وقد يكون كل هذا وغيره، جديرا بالاعتبار في تكوين المبالغة.

وهذه الحدود هي التي جعلت المتأخرين عنه من النقاد البلاغيين يعيدون تصور وتحديد هذه المصطلحات فقد عقد ابن رشيق لكل من المبالغة والإيغال والغلو فصلا على حدة، وذكر للمبالغة أنواعا [2]؛ ويرى أن الغلو " ضرب من المبالغة، إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها، والحاتمي وأصحابه يسمونه التبليغ، وهو تفعيل من بلوغ الغاية " [3]، وأما الغلو أو الإغراق أو الإفراط - وهي كلها عنده بمعنى واحد - فمذموم ؛ إذ يخرج عن الواجب والمتعارف [4]، ويشير إلى أنه رأي قدامة والحاتمي [5]، وقد دقق آخرون أكثر في المفاهيم؛ فعند صفي الدين الحلّي [6]: " المبالغة إفراط وصف الشيء بالممكن القريب وقوعه عادة، والإغراق وصفه بالممكن البعيد وقوعه عادة، والغلو وصفه بما يستحيل وقوعه عادة " . ومن هذه المفاهيم، ندرك أن الشروط التي تداولها النقاد إنما انبنت على منظور معين للتخيل ولبناء المعنى؛ إذ أن عيار المعنى أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص " [7]، كما أن التوسط والاعتدال هو الضابط المهم

---

(1) المنصف، ص: 283. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 230/2.

(2) ابن رشيق: العمدة، 55/2؛ مثل : التقصي وترادف الصفات، والغلو.

(3) ابن رشيق: العمدة، 57/2.

(4) ابن رشيق: العمدة، 61/2.

(5) ابن رشيق: العمدة، 61/2.

(6) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 150. وابن حجة الحموي: خزانة الأدب، 8/2.

(7) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 14، والمرزوقي: شرح الحماسة، 9/1.

لصحة الصناعة؛ إذ " علة كل حسن مقبول الاعتدال " [1].

ولهذا تجسد في تطبيقات ابن وكيع مبدأ تفضيل المبالغة ورفض التطرف فسها (الإغراق)، فبـدا أنه مقتنع بفكرة ألا يخرج الكلام إلى المحال؛ كما لاحظ مثلا في رجز بعض الأعراب [2]:

جاء كلَمح البرق جاء ماطِره

تسبـح أُولاه ويطفُـو آخره

فما يمـس الأرض إلاّ حافِره

فهو أشد إغراقا؛ من قول خلف الأحمر الذي تضمن نفس المعنى في وصف ثور وحشي:

فكأنـما جهدت أليتـه ألا تـمس الأرض أربعـه

لأن معنى خلف هنا " **أقرب إلى الصدق، وأكثر توفيا** "، و" وقوع (كأنما) هاهنا يخرجه عن حـد المحال "، فالصدق متعلق بمقدار التزام الوصف للواقع، ووجود أداة التشبيه (كأنما) بين أن الشاعر لا يدعي الصفة للموصوف حقيقة، بل أعلن وقرر أ ا لم تصل ذلك الحد، وا ا صورة من باب الشبيه لا من باب الحقيقة، عكس ما هو في قطعة الراجز السابقة، أو بيت المهلهل الشهير [3]:

فَلَولا الريح أُسـمِع من بِجحر صليلَ البيضِ تـقرع بالذكور

فالمطلوب توق وتأمل كاف حتى لا تخرج المبالغة إلى صورة غير مقبولة، قـد تـؤثر علـى المعـنى وتفسده، كما في قول المتنبي [4]:

وعطاءُ مالٍ لو عداه طالب أنفقته في أن تلاقي طالبا

فقد أوله ابن وكيع على أنه خطأ؛ لأنه " إذا أنفق ماله في طلب طالب فوجده لم يبق معه ما يـدفع إليه! فبالغ وأقل التأمل!". فالفكرة في حد ذا ا متعارف عليها؛ أي حرص الممدوح على لقيا طـالبي المال، لكن ما كونه المتنبي من صورة جديدة لمبالغة الممدوح في هذا الحرص حتى لينفق ماله في سبيل ذلك، غده إسرافا وتجاوزا، نقل المعنى إلى المستحيل؛ إذ لا معنى بعد ذهاب المال للعثور على طالبه.

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 15.

(2) المنصف، ص: 80. والرجز في كتاب الصناعتين دون نسبة، ص: 97، وفيه (جاش ماطره).

(3) المنصف، ص: 81. وبيت المهلهل شهير استدل به معظم البلاغيين والنقاد على الإغراق، وهـو في الـشعر والشعراء لابن قتيبة، ص: 134.

(4) المنصف، ص: 440. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 260/1.

وكذلك قوله [1]:

وأُقسِم لَولا أن في كُلّ شعرة   له ضيغما قلنا له: أنت ضيغم

فهذه مبالغة شديدة الاستحالة، تزيد في استحالتها عن مبالغة ابن الرومي التي هي أصلها [2]:

لَيـــثٌ لـــه في كل جـــا.......رحــة وعضو مخلِـــــب

فقد أقسم أبو الطيب أنه لا يصلح أن يشبه بالأسد؛ لأنه يزيد عليه قوة وشجاعة، ففي كل شعرة منه أسد. وقد يكون في معنى ابن الرومي خطأ، لكن بيت المتنبي مؤسس ضمن سياق معين - كما أشار البرقوقي - إذ أوضح أن هذا البيت يؤكده البيت بعده وهو قوله:

أننقصه من حظّه وهو زائــد   ونبخسه والبخس شيء محــرم

يجلّ عن التشبيه لا الكــف لجة   ولا هو ضرغام ولا الرأي مِخذَم

فالمقصود أنه أكبر من المشبه به، فليس الأسد إلا شعرة في مفرقه على حد تعبيره في نص آخر.

لكن ابن وكيع يراها بعيدة؛ ولذلك يسجل أن المبالغة نوعان: " ممكنة ومــستحيلة؛ والممكــن أحسن عند كثير من الأدباء من المستحيل " [3]. فقول المتنبي [4]:

روح تردد في مثل الخِلال إذا   أطارت الريح عنه الثوب لم يــبِن

فقد نقل في نفس المعنى من شعر يســار [5]:

سلبــتِ عظامي لَحمها فتركــتِها   عــواري في أجلادها تتكســر

وأخــليت منها مــخها فتركــتِها   أنابيب في أجوائها الريح تصفر

خذي بيدي ثم ارفعي الثوب فانظري   ضــنى جسدي لكنني أتــستر

وليس الذي يجري من العين ماؤها   ولكنها نفْــس تذوب فتــقْطر

----

(1) المنصف، ص: 444. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 205/4.

(2) المنصف، ص: 444. وبيت ابن الرومي في ديوانه، 162/1.

(3) المنصف، ص: 90.

(4) المنصف، ص: 89. وينظر ابن حجة: خزانة الأدب، 13/2. وبيت المتنبي في ديوانه بــشرح البرقــوقي، 318/4. والخلال العود الذي تخلل به الأسنان.

(5) المنصف، ص: 89. وذكر ابن وكيع الأبيات ليسار، لكن المحقق أوضح أنها نسبت لبشار ولقيس بن الملوح أيضا.

فهذا " أصح عند من حمد الاقتصاد، وذلك أنه خبر عن ضنى جسدٍ يستره ثوبه والمتنبي خبر أن ثوبه على بدن لا يبين للناظر، وهي مبالغة مستحيلة " [1]، لكن البعض لا يرى الاستحالة هنا؛ إذ " لا يمتنع عقلا أن ينحل الشخص، حتى يصير مثل الخلال، ولا يستدل عليه إلا بالكلام، إذ الشيء الدقيق إذا كان بعيدا لا يرى، بخلاف الصوت، ولكن صيرورة الشخص، في النحول، إلى مثل هذه الحال، ممتنع عادة " [2]، فهناك فرق بين هذه المبالغة وتلك التي في قول امريء القيس [3]:

تنورتها من أذرعات وأهلها   بيثرب أدنى دارها نظر عالي

فلا يمكن عقلا أن ترى نار في يثرب من أذرعات بالشام، أما أن يسمع صوت شخص بلغ في النحول أن صار مثل العود فممكن عقلا؛ ولذلك أشار ابن وكيع إلى خلل آخر، متعلق بالمعنى، فلا " يثبت الثوب على مثل الخلال، وإن كان أخف ثوب " [4]. ومثلها استحالة مبالغته في وصف البشرة في قوله [5]:

ورقةُ وجه لو ختمت بنظرة   على وجنتيه ما امحى أثَر الخَتمِ

فهو " أشد مبالغة، وأكثر استحالة؛ لأنه جعل النظر يؤثر في وجنتيه أثرا لا يمحي، والنظر ليس بجسم فيؤثر في الأجسام "؛ ذلك أن الشاعر إنما " يريد أن يخرج عن حد الموجود إلى حد المفقود ليدرك بوصفه الغاية ويجاوز النهاية " [6]. ومن الواضح أن التأويل يلعب دورا مهما في تقدير المبالغة هنا؛ إذ شرح البرقوقي المقصود بأنه كناية عن رقة وجهه حياء وكرما، فلو نظرت عليه لظهر على وجهه أثر نظرك كأثر الختم، ثم لا يذهب، لكن ابن وكيع اعترض على عدم امحاء الأثر وليس على الصورة نفسها.

وأوضح منه تعليقه على قول المتنبي [7]:

---

(1) المنصف، ص: 89-90.

(2) وعن بيت امريء القيس ومبالغته ينظر: ابن حجة: خزانة الدب، 13/2.

(3) ابن حجة: خزانة الأدب، 13/2. وبيت امريء القيس في ديوانه، ص: 124.

(4) المنصف، ص: 89.

(5) المنصف، ص: 336-337. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 174/4. برسم (ما انمحى).

(6) المنصف، ص: 90.

(7) المنصف، ص: 285-286. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 356/2.

وقلبك في الدنيا ولو دخلت بنا وبالجِن فيه ما درت كيـف ترجع

" فشبه سعة بأوسع منها فهو إفراط مستعمل مثله. فأما دخول الإنس والجن في قلبه ثم لا تدري كيف تخرج فهو من المبالغة المستحيلة لا يستحسنها كثير من الناس ". فقد ميز بين الصورة القائمة على تشبيه صحيح (سعة بأوسع منها)، وبين أن لا تدري كيف تخرج بعد دخولها، وهذا عنده مبالغة مستحيلة، بسبب الإفراط. فالعقل يبقى حكما في مقبولية المبالغة، ورفضه لها هو ما يسميه الاستحالة؛ أي عدم إمكان تصور وقوعه أصلا. وكذلك يقول عن بيت المتنبي (1):

سعوا للمعـالي وهم صِبية وسادوا وجادوا وهم في المهود

فهي " مبالغة مستحيلة غير ممكنة لأن السيادة وقود العساكر لم تكن قط لمن هو في المهد؛ وإنما كان في المسيح عليه السلام كلام في المهد خرج به عن عادة البشر لتظهر المعجزة في نبوته. وأما قول حمزة بن بيض:

بلغت لعشر مضت من سِنِيـــــــــك ما يبلغُ السيـد الأشيب

وقال البحتري:

قد أكملَ الحلم واشتدت شكِيمته على الأعادي ولم يبلغ مدى الحُلُم

فقد وسعا ما إن كان يبعد فهو إلى الإمكان أقرب من ذكر عدة السنين ومن سبق بلوغ الحلم. وقد يمكن مع زائد الفضل وإفراط النبل أن يكون في صبي من التمييز بإزاء ما هو في شيخ هو دونه في الفضل..فأما إطلاق السيادة على الأطفال وقود الجيوش **فمحال واضح وكذب فاضح** ". فالعقل والواقع لا يقبل أن يسود ويقود الجيوش من هو في المهد، لكن أقل من هذا المعنى بعدا، أن تنسب فضائل لصبي مميز لم يبلغ الحلم، فالعقل - كما مر - هو الذي يقدر الاستحالة. وقد يستند في ذلك إلى الدين أو العقيدة نفسها، ولكن من ناحية عقلية، ومنه قول المتنبي مادحا (2):

أو كان صادف رأس عازِر سيفُه في يوم معركـة لأعيى عيسى

---

(1) المنصف، ص: 252. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 67/2. وبيت حمزة بـن بـيض (الشاعر الأموي) في الأغاني؛ لأبي الفرج، 144/16و152. أما بيت البحتري فهو في ديوانه، 242/2.

(2) المنصف، ص: 267. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 307/2. وينظر ابـن رشـيق: العمـدة، 63/2. وقد ذكره الجرجاني في مآخذ الخصوم عليه، وعدهم المعنى " استصغارا للأنبيـاء "، الوسـاطة، ص: 179.

أو كان لُـج البحـ ـر مثلَ يمينه ما انشق حتى جاز فيه موسى

فالمبالغة هنا مرفوضة؛ " لأن عازر لم يكن مضروب العنق، وإنما كان ميتا فأحياه عيسى صـلى الله عليه"، ثم لأ ـما " آيتان من قدرة الله تعالى تدلان على صحة نبوة مظهرها منه، أفتراه يعتقد أن قدرة الله لا تستولي على قطع عنق عازر إذا صادفه سيف الممدوح أو لا تستولي على شق البحر لموسى؟ هذه **مبالغات تركها الشعراء غير معتقدين لها، ولما تحملهم عليها من محبـة الجـودة** في **الكـلام والتناهي** في **معاني النظام** " [1]. وقد لاحظ إحسان عباس [2] تناقض موقف ابن وكيع فيما يتعلـق بالمبالغات التي تخص العقيدة الدينية، فبينما هو يدافع عن الخمر في تعقب استهجان أبي الطيب لها؛ إذا هو يتشدد في مبالغات مثل قول المتنبي [3]:

يا أيها الملك الـمصفّى جوهرا من ذَاتِ ذي الملَكوت أسمى من سما

نـور تظـاهر فيك لاهـوتيه فتكـاد تعلَـم عِـلم ما لم يعلما

فهو " مدح متجاوز فيه وقلة ورع، وترك للتحفظ، لأنه جعله من ذات الباري، وذكر أنه قد حـل فيه نور لاهوتي. ثم قال بعد هذا كله: ((فيكاد يعلم)) فأتى بلفظ المقاربة ولم يطلق عليه علم الغيب. وقد رأينا من الشعراء من لم يعط من مدحه هذه الصفات، ولم يطلق على الممدوحين أ ـم بـالحس اللطيف يدركون ذلك. كقول أبي علي البصير:

وكيف يجوز أن على أديب لطيف الحس تطلع الغيوبا؟

ومثله قول ابن الرومي:

جمال وإفضال وظرف ونجدة ورأي يريه الغيب لا رجم راجم

فهذا مذهبهم في المبالغة على أ ـم لم يعطوا الممدوحين الدرجة التي أعطاها أبو الطيب هذا الممدوح، فكيف قَنع له بأن يمنعه مما قد دفعه غيره؟ إن كان تورع فَورعه عما قال فيه أولى! ". لكن إحـسان عباس يتحدث عن موقف فكري، ربما كان من السهل فهمه في ظل ازدواجية سلوك المثقفين القدماء عموما، وفي ظل فهمهم للالتـزام كذلك، ويبقى أن في عبارة ابن وكيع السابقة ربـطا مهما بين

---

(1) المنصف، ص: 267.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 309.

(3) المنصف، ص: 128. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 146/4. وبيت ابـن الرومـي في ديوانـه، 270/3.

الإفراط في المبالغة وجودة الصنعة ونظام الشعر؛ إذ تتعارض في نظره مع مبدأ الصناعة والاحترافية. لكن تقييم إحسان عباس ينطبق أكثر على موقف ابن وكيع من أمثلة أخرى، من أشهر ها من شعر المتنبي كذلك قوله [1]:

يترشـفْن من فَمِي رشفَات ... هـن فيه أحـلى من التوحيدِ

قال ابن وكيع: " هذه ألفاظ فيها قلة ورع وامتهان للدين لا أحب له استعمالها"، وقد قوبل هـذا النص باستهجان أكثر النقاد القدماء، ورفض مدى المبالغة فيه. بل ذكر الحاتمي أن علي بن هـارون قال للمتنبي في مجلسه : أمسلم أنت حين تقول: يترشفن [2]، وقد لاحظ ابن رشيق أنه كان للمتنبي غنى ومندوحة عن هذا، " وإن كان له تأويل ومخرج بجعله التوحيد غاية المثل في الحلاوة بفيه " [3]، أما الجرجاني فيرفض ذلك في سياق رفضه لاعتماد العقيدة والديانة معيارا لجودة الشعر [4]. وقد تتبع ابن وكيع عددا آخر من معاني المتنبي التي رأى في مبالغا ا تجاوزا لمثل هذه الحدود؛ مثـل قولـه في الخمر [5]:

كُلّ شيء من الدماء حِـرام ... شربه، ما خـلا دم العنقود

ولا يبدو ذلك خطأ منه؛ إذ يتكرر المعنى في قوله [6]:

وأخ لنا بعثَ الطلاق أَلِـية ... لأُعلّـلن بـهذه الخُرطُوم

فجعلت ردي عِرسه كفّارةً ... عن شربا، وشربت غير أثيم

وقد علق عليه ابن وكيع بقوله: " ففقه أبه الطيب في هذا البيت فقها غير إسلامي، لأنـه ذكـر أن حالفا حلف عليه بالطلاق ليشربن الخمر، فشربا؛ وجعل رده عِرسه إليه؛ كفارة ذنبـه في معـصية كان اجتناب الحالف عليها، واجتناب ما ى الله عز وجل عن شربه أولى بمذهب المسلمين "، وربما كان في عبارته إجابـة عن فكرة إحسان عبـاس السابقة؛ فهناك فرق في نظـره بين شرب الخمر

---

(1) المنصف، ص: 146. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 40/2.

(2) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 123.

(3) ابن رشيق: العمدة، 63/2.

(4) الجرجاني: الوساطة، ص: 63.

(5) المنصف، ص: 148. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 43/2.

(6) المنصف، ص: 261-262. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 165/4. وفيه (عن شربا).

واستحلالها، فليس غريبا أن يقف ابن وكيع هذه المواقف من مبالغات المتنبي رغم شربه الخمر ودفاعه عنها؛ إذ يميز في ذهنه بين مستوى السلوك ومستوى العقيدة.

ولكن معظم المآخذ إنما تتصل - كما مر - بالمدح، وقد سبقت أمثلة منه، وقد وقف مليا عند قوله [(1)]:

يا بدر إنك والحديث شجون من لم يكن لمثاله تكوين

قال بعده:

لعظُمت حتى لو تكونُ أمانةً ما كان مؤتمنا بها جبرين!

قال ابن وكيع: " أرجو ألا يكون هذا القول قد صدر منه عن فساد نية. ونحن نسأل الله تعالى الإعاذة من فتنة القول كما نسأله الإعاذة من فتنة العمل؛ لأن هذا البيت قد خون فيه مأمونا جعله الله واسطة في أمانته، ورضيه أمينا على رسالته". فمن جهة، يرى ابن وكيع أن المتنبي في غنى عن هذه المبالغات الغريبة والسيئة، ويعتقد من جهة أخرى أن هنالك فرقا بين عدم اعتبار حدود الدين في نقد النص، وبين مسامحة الشاعر لنفسه في تجاوز الأدب مع قضايا لا ينبغي التساهل فيها؛ بسبب تبعاتها؛ ولذلك قال وهو يدرس بيت المتنبي [(2)]:

وترى المروءةَ والفتوةَ والأبوة في كل مليحةٍ ضراتها

هن الثلاثُ المانعاتي لَذتي في خلوتي لا الخوف من تبعاتها

إن " هذا شعر يدل على قلة ورع " وفيه استخفاف بالتبعات، بل إن بعض ما يشبه هذا الشعر لا يستحسن ابن وكيع إثباته في ديوانه " لخروجه عن حد الكبر إلى حد الكفر " [(3)]، أو ما " يدل على قساوة، وقلة دين، وترك تقزز الأقذار" [(4)]. وهي كلها إشارات مزدوجة؛ يسعى من خلالها أولا إلى تبيين فساد صنعة المتنبي، لعدم احترامه قواعد النظام والعرف المعمول به في المبالغات، ويلوح ثانيا إلى مسائل أخرى تخص شخصه وعقيدته، التي كان خصومه يروجون كل ما يصلهم من روايات عنها.

---

(1) المنصف، ص: 557. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 340/4.

(2) المنصف، ص: 599. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 349/1، ولكن الرواية فيه: وترى الفتوة والمروة والأبوة.

(3) المنصف، ص: 203. مثل أبياته : أي محل أتقي..وينظر: الحاتمي: الموضحة، ص: 122.

(4) المنصف، ص: 619. وص: 346.

5 **- وحدة القصيدة**

انبنت دراسة ابن وكيع في مجملها على التعامل مع كل بيت على حدة، فالبيت نص مستقل، يبحث معناه أو صورته أو عبارته، انطلاقا من بنيته، أو من علاقته ببيت أو أبيات أخرى لشعراء سابقين. فالقصيدة على صعيد التطبيق هي بيت مفرد ولا تهم علاقته بالأبيات الأخرى، بل إن العناية بالسياق ودراسة البيت وفق علاقته بغيره، يهز بالضرورة كثيرا من مواقفه من شعر المتنبي. وهي نظرة تعتبر امتدادا وتجليا طبيعيا لفكرة (بيت المعنى)؛ أي البيت الجيد الذي يتضمن فضيلة تميزه عن غيره.

فمنهج ابن وكيع يقوم على **إلغاء الوحدة واستبعاد السياق العام**، وحصر الأولوية في البيت المفرد، فمصطلح **نسيج القصيدة** الذي استعمله [1]،لم يرد في سياق الحديث عن الوحدة بل في سياق الحديث عن صحة المعاني د سبقت أمثلة عديدة لذلك، ولننظر مثلا إلى تقييمه لقول المتنبي [2]:

جزى اللهُ المسير إليهِ خيراً وإن ترك المطايا كالمزاد

لقد رأى أن تشبيه المطايا بالمزاد أدى إلى غموض مراده؛ فمنها امتلاء المزادة فتدل على الصلابة والسمن وقلة الكد، وليس هذا بالطبع قصده، لسوء المعنى ومناقضته تماما لعرف المدح، ومنها أيضا فراغها من الماء ويبسها، فتشبه الهزلى من الإبل، " لكنه ما تبع هذا بنعت يفسر إرادته ". لكن ابن وكيع يهمل تماما البيت الذي يليه، والذي اكتفى بدراسة سرقته فقط، وهو قوله [3]:

فلم تلق ابن إبراهيم عنسِي وفيها قوت يومٍ للقُراد

فما طلبه من وصف وارد في البيت الثاني. والغريب أن ابن وكيع ينفر من البيت المفرد ولو كان جيدا، فحين وقف عند بيت المتنبي المفرد [4]:

---

(1) المنصف، ص: 106.

(2) المنصف، ص: 349-350. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 78/2. والمزادة: قربة الماء.

(3) المنصف، ص: 350. والبيت من نفس القصيدة مع البيت السابق.

(4) المنصف، ص: 204-205. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 217/2، بلفظ (واطلب الشيء). والغريب أن مع البيت المذكور بيت ثان في رواية البرقوقي!، وهو قوله:

هما خلتان؛ ثروة أو منيـة لعلك أن تبقي بواحدة ذِكرا

إذا لم تجِد ما يبتر الفقر قاعدا فقُم فاطلُبِ الشيءَ الذي يبتر العمرا

" وهذا بيت جيد.. ولكن لا أحب لشاعر قادر على الكلام، محكم النظام، أن يعمل بيتا مفردا بغير ثان. فإذا فعل هذا فينبغي أن يكون البيت باهرا، ومعناه نادرا؛ كما حكي عن الرقاشي أنه قال:

لو قيل: مـن رجلٌ طالت بِلّيـته؟ لاستعجلت عبرتي حتى أقولَ: أنا

قال بعض الأدباء: لقيته، فقلت له: ما أحسن ما قلت لو جئت له بثان؛ قال: فعمل نحو أربعين بيتـا ليس فيها بيت يلحقه، ثم قال:

ولو قضى حـزنا مستهتر كِلِف لكنت أولَ محزون قضى حزنـا

وما كان يعجزه مع قدرته على الشعر أن يكون لهذا البيت أبيات تليه في معناه". فكأن المقصود أنه ليس بقصيدة ولا قطعة، وبالتالي يصعب اعتباره عملا شعريا.

لكنه في الوقت نفسه يقول عن بيت بشار [1]:

كأن مثَـار النقعِ فوق رؤوسهـم وأسيافهم ليلٌ تهـاوى كواكبه

بأنه " شعر يجمع حسن اللفظ والمعنى؛ لأن فيه تشبيهيـن في تشبيهين **لا يحتاج البيـت فيهمـا إلى غيره** " فالبيت مكتف بنفسه. وهذا يذكر بما تعارف عليه النقاد القدماء من عد **البتـر والتـضمين** من عيوب الشعر [2]. ومن مثل ذلك تعليقه على البيت الثاني للمتنبي [3]:

قصدتك والراجونَ قَصدِي إليهم كثيـر ولكن ليس كالذنب الأنف

ولا الفضةُ البيضاءُ والتبر واحدا نفُوعان للمكْدِي وبينهما صرف

" فإن لم يذكر البيت الذي قبله لم يفد معنى مفهوما" بل إن قول ابن الرومي الذي هو أحد مصادر هذين البيتين أفضل:

---

(1) المنصف، ص: 436. وص: 50، وبيت بشار مشهور، وهو في الشعر والشعراء لابن قتيبة، ص: 391.

(2) ذكر قدامة في العيوب العامة للمعاني ألا يكون البيت قائما بنفسه في المعنى، فيحتاج للثاني ليتم معناه، وسماه: المبتور. نقد الشعر، ص: 223، وكذلك المرزباني، الموشح، ص: 129. وسموا: التضمين، وهو بيت ليبنى علـى كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضيا له، الموشح، ص: 23.واستحسن ابن رشيق أيضا أن يقوم كل بيت بنفسه " لا يحتاج إلى ما قبله و لا إلى ما بعده" ..العمدة: 261/1.

(3) المنصف، ص: 427. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 32/3-33. وبيت ابـن الرومـي في ديوانـه، 269/3.

وجدتكم مثل الدنانير أخلصت   وسائر هذا الخلق مثل الدراهم

فهو " **قائم بنفسه**، دال على مراده، فهو أرجح ". فالمنطلق الأساسي هو رفض القصيدة بمعنى العمل المترابط المتتابع، بل ينظر إليها على أ ا متوالية من الأبيات يقوم كل بيت فيها بنفسه، لكنه يـشترك مع غيره من أبيا ا في المعنى العام أو الموضوع، وقد أوضح ابن خلدون هذا التصور جيدا في قولـه [(1)]: " يسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو تـشبيب أو رثـاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بأن يـوطيء المقـصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني ". فالقصيدة تقوم على استقلال كل بيت بنفسه، وعلى مراعاة نوع من الصلة بغيره من حيث التناسب، وما يحدد هذا التناسب إنما هو معنى البيت السابق فقـط؛ لأن القصيدة أصلا مجموعة من الوحدات التي تختلف في مضمو ا.

ومن هنا، فإن تصور ابن وكيع لأجزاء القصيدة لا يختلف عن تصور الأقدمين؛ لأن الـشعراء أنفسهم ظلوا متمسكين بنفس المراحل التي سارت عليها قصيدة السلف؛ أي الوقوف على الأطلال ثم وصف الراحلة والمشاق ثم الخروج إلى الغرض الذي هو غالبا مدح. ولذا فإن المآخذ التي تخـص (وحدة القصيدة)، لا تخرج غالبا عن ملاحظة الخلل في الانتقال من قسم إلى قسم آخـر. فهنـاك عنصر الوقوف بالطلل؛ " وإنما وقف الناس بالمغاني وبكوا رسوم الديار وتغير الآثار إما لإظهار وفاء لمن كان ا أو اعتبار بخرا ا، وانقلاب الدهور وتغير العصور " [(2)]، وهناك العناصر الأخـرى الـتي تجسد عادة غرض الشاعر.

فأن يحرص الشاعر على تماسك نظام القصيدة لا يعني أ ا ذات وحدة، وهو ما قد يفهم مـن قول ابن وكيع عن بيت المتنبي السابق، بل قد يكون التناسب غائبا في بنية البيت الواحد [(3)]:

أَغِذاءُ ذَا الرشـأِ الأَغَـن الشيح؟!   جـلَلاً كما بي فَلْيـك التبريح

---

(1) ابن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص: 1098.

(2) المنصف، ص: 362.

(3) المنصف، ص: 232. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 365/1. وقد كررها في ص: 290، بـصيغة أن شاعرين قال أحدهما للآخر: أنا أشعر منك، قال وكيف ذلك؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه..

" فبينـا هو يشكو تباريحه إذ صار يسأل عن غذاء الرشأ ما هو؟ وقد قيل للعجاج ليهنك ما يقول رؤبة من جيد الشعر، قال: نعم ولكنني أقول البيت وأخاه، وهو يقول البيت وابن عمه، وهذا البيت الذي قاله لا يشبه ابن عم البيت ولا يستحق اسم جار قريب! ومـا أفـرح بـذا الخـروج ولا أستحسنه". ويبدو أن قصده هنا هو التناسب وليس الوحدة؛ ولذا علق على البيت الذي سرق منـه المتنبي المعنى وهو قول حسين العريني [1]:

بالله يا ظبيات القاع قلن لنا ليلاي منكن أم ليلى من البشر؟

بأنه بيت متناسب كله. فالقضية مرتبطة أساسا في ذهنه بمبدأ (الصناعة)؛ فالوحدة هي انسجام؛ ممـا جعل تدخلاته تتمركز حول التخلص والانتقال من غرض إلى غرض؛ وقد لاحظ أن المحدثين أحسن تخلصا إلى المديح من القدماء [2]. وبسبب علاقة المسألة بالصنعة أو الصناعة، ألح كثيرا علـى هـذا الخروج، وتصور علاقة مراحل القصيدة وأبياتها من خلاله، فقول المتنبي [3]:

أبرحت يا مرض الجفون بممـرضٍ مرض الطبيب له وعِـيد العـود

فلـه بنو عبد العزيـز بن الرضـا ولكلّ ركْب عِـيسهم والفَدفَد

هو كلام مفكك لا انسجام فيه، فبينما هو في ذكر مرضه " خرج خروجا غير مليح ولا متقـارب ولا متناسب ". ويكرر نفس الملاحظة مع بيتي المتنبي [4]:

مازال كل هـزيم الودق ينحلُـها والسقْم ينحلني حتى حكَت جسدي

وأين من زفَـراتي من كلِفـت به وأين منك ابن يحيى صولةُ الأسـدِ؟

فليس قول المتنبي داخلا " في حسن الخروج المليح إلى الهجاء أو المديح. وبينا هو يسأل عن زفراته إذ سأل: (وأين منك ابن يحيى صولة الأسد)، فخرج عن حديث الهوى والحزن الشاغل إلى أن يـسأل ابن يحيى أين صولته من صولة الأسد، وهذا من ذاك غير متقارب ولا متناسب ". وهـذه العبـارة تعيدنا إلى كلمة ابن خلدون السالفة عن علاقة الأبيات ببعضها وقيامها علـى أسـاس التناسـب والمنطـق. لكن اللفتة المهمة في نص ابن وكيع هنا، هي أنه لا يقصد الناحية الشكلية في التخـلص

---

(1) المنصف، ص: 290-291 و392. والبيت مختلف في نسبته كما قال محقق المنصف.

(2) المنصف، ص:82.

(3) المنصف، ص: 231. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 54/2. بلفظ (برحت يا مرض) بتضعيف الراء.

(4) المنصف، ص: 284. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 71/2. هذا وفيه بين البيتين بيت.

الذي هو عندهم ركن هام من أركان بنية القصيدة، بل يقصد التناسب المعنوي؛ لأنه الرابط الحقيقي بين العناصر، وبين أجزاء القصيدة كذلك. فالوحدة إذن لا تجعل من القصيدة جسدا واحدا، بل هي تأليف يقوم على الانسجام بين أجسام تامة جيدة مستقلة بنفسها، تتناسب من حيث المعاني خاصة.

ولذلك نوه بحسن خروج المتنبي في قوله (1):

مـرت بنا بيـن ِتربـيها فقلت لها: من أين جانس هذا الشادِنُ العـربا؟
فاستضحكت ثم قالت: كالمغيث يرى ليثَ الشرى وهو من عِجل إذا انتسبا

ومن السهل ملاحظة مستويين للانسجام في البيتين، فنلمح انفصال الأبيات واتـصالها في الوقـت نفسه، فرغم أن كل بيت تام وقائم بنفسه، وجيد في معناه، إلا أن العلاقة قوية بين البيتين. ومستوى آخر للانسجام بين قسمين أو مرحلتين من القصيدة التقيا عند هذه النقطة، وتمكـن المتـنبي مـن الانفلات بدوء ومع مراعاة التناسب إلى غرض آخر، وهذا بالضبط ما يعنيه بجودة الصنعة والنظام.

---

(1) المنصف، ص: 392. والبيتان في ديوانه بشرح البرقوقي، 239/1.

الفصل السادس
بنية التعبير الشعري

1 - الصنعة و النظام

2 - الصورة: التشبيه

الاستعارة

وظيفة الصورة

3 - لغة الشعر وتركيبه:

نظام تأليف الشعر

الغموض والتعقيد

طبيعة اللغة الشعرية ومستواها

4- البديع: مذهب البديع

أنواع البديع

وظيفة البديع

الفصل السادس
بنية التعبير الشعري

1- الصنعة والنظام:

انفصل الشكل عن المضمون، أو المادة عن الصورة في المنظور النقدي لابن وكيع، وتكرست فكرة استعادة المضمون في شكل وبنية تعبيرية جديدة. والحق أن الفكر النقدي المنبثق عـن تـصور المحدثين ولا سيما نقاد (الأزمة)، ونقاد السرقات، أولى العناية الكبرى للشكل، إيمانا بالوجود المسبق للمعاني؛ في الطريق، أو في التراث. فما بقي للشاعر إنما هو إخراج النص في صورة امرأة حسناء، بما يوفره من حلي تزيد في بجة روائها ورونق مائها [1].

وقد تكون نواة هذا المنظور النقدي كامنة في مفهوم (**الصناعة**) وما رافقـه مـن صـفات؛ **كالحذق والبراعة والتلطّف** وما إليها، وهو مفهوم استحوذ على الخطاب النقدي العربي القديم منذ عهد ابن سلام الذي جعل " للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلـم كـسائر أصـناف العلـم والصناعات " [2]، لكنه ترسخ بشكل كامل في خطابات من تلاه من النقاد وخاصة في القرن الرابع. ويمكن فهم هذا التصور بشكل واضح من خلال صورة الشاعر الذي يقوم بحـذق وذوق رفيـع، واحترافية أيضا، بصنع هذه الدمية الجميلة لامرأة حسناء من مادة قديمة ورثها أو التقطها، وكـذلك من خلال صورة هذا المغني الذي يحذق الصناعة ولا يملك الصوت الجميل فيعلم المغنيـات أصـول النغم والطرب فتتحول معرفته وتدريبه لهن إلى صناعة يؤسسن عليها مهار ن.

فكل الصور التي وردت في تدخلات ابن وكيع تقود إلى مفهوم الصنعة أو الصناعة، الـذي لا ينفصل كثيرا عن معنى البراعة والاحترافية، و بالتالي يتطلب الأمر - كما مر في صورة المغنيـات- دربة وتعليما. ومن هنا، فإن أي نقص في الأداء إنما هو نقص في الاحترافية، وذلك مؤشر عن ضعف التمكن من الصناعة نفسها. ويبدو ان التراث النقدي الذي اعتمده ابن وكيع قد لفته إلى كثير من

---

(1) المنصف، ص: 7.

(2) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص: 26، وهي عبارة يكررها قدامة في مطلع نظريته، نقد الشعر، ص: 18.

هذه المباديء، فقد قال قدامة [1]موضحا علاقة الصناعة بالحذق ومستوى الأداء والتقديم " ولّـ ـما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بـا على غايـة التجويـد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان: أحـدهما غايـة الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، **فإن كان معه من القوة** في **الصناعة ما يبلغه إياه،** سمي **حاذقا تام الحـذق،** وإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية أو البعد عنـها،

كان الشعر أيضا، إذ كان جاريا على سبيل سائر الصناعات، مقصودا فيه وما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد، **فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته** " فالتفوق أو الإجادة نابع من قوة الصناعة، وتمام حذقها، ولا بد لذلك من وسائل حتى يقوى ويستحكم، فقد نقل الآمدي [(2)] عمن سماهم شيوخ أهل العلم بالشعر أن " صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها "، ومنه القوى الأربع الضرورية لكل صناعة، فهي المنطلق الذي تنحدر منه العناصر والقدرات الأخرى، ويبدو أن حازم القرطاجني [(3)] قد نقل فيما بعد المصطلح من العموم فأعاد ربط مدلول الصناعة بالخلق والإبداع حين جعل قول الشعر لا يكتمل للشاعر " إلا أن تكون له قوة حافظة، وقوة مائزة، وقوة صانعة ".

لكن المنظور السابق للصناعة ودورها في الفن الشعري يبقى هو المسيطر، وظلت تقرن بالإجادة والبراعة والمنحى العملي، ويوضح جابر عصفور في قراءته لنظرية ابن طباطبا أن مفهوم الصنعة يتلخص في " أن الشعر مهارة نوعية، ترمي إلى إحداث أثر بعينه، تنشأ مصاحبة لاستعداد خاص أو طبع، وتتطلب استخدام أدوات بعينها، وتكتمل بالممارسة والدربة، والرجوع إلى قواعد معينة، تؤخذ من تجارب السابقين الذين حققوا نجاحا لافتا في صنعتهم " [(4)] ومعنى ذلك أن هناك أدوات

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص: 18.

(2) الآمدي: الموازنة، 426/1.

(3) حازم القرطاجني: منهاج الأدباء، ص: 42. ويوضح حازم أن الشعر يشارك جميع الصناعات فيما اختصت به، لكن " التخييل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة "، ص: 81.

(4) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 25، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 68.

للحذق و "إتقان الأدوات لا ينفصل عن قواعد الصنعة، بل هو وجهها الآخر " [(1)] بل إن تصور ابن طباطبا لطريقة النظم (مخض المعنى ثم إلباسه) " يجمل شروط الصنعة " [(2)].

ومادامت الصنعة تتعلق بالصورة أو الشكل، فإنما هي ما يتفاضل فيه، وقد أوضح ذلك بعض الفلاسفة بمثال الحجرين؛ حجر خام لم تؤثر فيه صناعة وحجر نقشت عليه صورة ما، فسيفضل الحجر المنقوش، " وإنما فضل أحد الحجرين على الآخر لا بأنه حجر، فان الآخر حجر أيضا، لكنه إنما فضل عليه بالصورة التي قبلها من الصناعة. وهذه الصورة التي أحدثتها الصناعة في الحجر لم تكن

في الهيولى، لكن كانت في عقل الصانع الذي توهمها وعقلها، قبل أن تصير في الحجر " [3].
والمقصود إذن ليس المادة، بل الشكل؛ إذ لا تفاضل في المادة؛ لانفصالها عن الجهد الإنساني، ووحده الشكل هو ثمرة هذا الجهد.

لكن هذه الصنعة أو الاحترافية التي نتجت بالدرجة الأولى عن انفصال المضمون عن الشكل، أفضت مباشرة إلى نظرية البديع؛ وقد ربط الآمدي بينها وبين مذهب " **أهل المعاني** والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق الفلسفي في الكلام" [4]، أو من يميل " إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة " [5]، ولا بد أن نموذج : القصيدة/المرأة الحسناء يشير إلى منحى الصنعة في منظور ابن وكيع من زاوية إدخال التحسينات ونماذج البديع، كما أن تمييزه بين قبول وجوه الاضطرار والخلل للبدوي ومنعها عن المحدث الذي " لا عذر له أن يأخذ من الكلام جوهره، ويصفي منه متخيره " [6]؛ وكما تبين في فصل سابق من هذا البحث فإن الصنعة (**حداثة**)، و(**تمدّن**) لأنها بمعنى التأنق، و(**احترافيةٌ**) أيضا؛ إذ تلبي مطلب الحرص والتجويد، وتتجه مباشرة إلى الشكل. ومن هنا نظرية البديع، التي تؤسس الفرق بين البداوة والتمدن، القدم والحداثة، وبين الاحترافية والهواية.

---

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 26.
(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 29.
(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص: 33.
(4) الآمدي: الموازنة، ص: 10.
(5) الموازنة، ص: 11.
(6) المنصف، ص: 242.

وربما كان من الأفضل تتبع عبارات ابن وكيع التي ورد فيها الوصف بلفظ مرتبط بمصطلح الصنعة، فمن حيث البنية نجد أن مفهوم الصنعة يأخذ دلالات عدة متوائمة، يمكن اختصارها في الجدول التالي، وفيه مسح لمظان ورود المصطلح وصورته وسياقه الذي ورد فيه أو ما يقتضيه في نظره، مع مقابلته بتوجيهه النقدي:

الصفة	ما تقتضيه	التوجيه النقدي	صفحة
الصنعة تقضي ..	اسم مع اسم أو مصدر مع مصدر	الانسجام وصحة النظام	233
الحذاق	التعريف أليق من التنكير	التجانس	332

رديء الصنعة	القرة ضدها السخنة لا الأقذاء	صحة الوصف	480
رديء الصنعة	لا تجمع الفلاة مع الضلال	التجانس	464
رديء الصنعة	من حديث الوحش انتقل فقال: شموس، وظباء تجانس البيت الأول	التجانس	273
رديء الصنعة	أوقع التعظم المذموم مكان التعظم المحمود	الصواب المنطقي	126
صنعة جيدة	جمع بين تظلمين كريمين ودعا له بدوام ظلم المال والأعداء + جزالة المبنى.	تناسب+ صحة الصورة + جزالة المبنى	14
صنعة جيدة	لم يخرج عما يتبع بعضه بعضا ويليق بمعناه لفظه	تناسب وانسجام معنوي ولفظي	354
الصنعة المليحة	لا يخصص الشيب في اللمة، أو يراعي عود الضمير على المذكر	صحة الصورة عقليا + مراعاة قواعد اللغة	96
صنعة أحسن	الوصل يقابله الهجر أفضل من الاقشاع	تناسب+ صحة الصورة	453
صنعة أحسن	لم يوضحه (ويتعلق بتكوين الصورة)	الصورة أدل	133
الصنعة الأحسن	الجمع مع الجمع والمفرد مع المفرد	تناسب وانسجام	435
اعتدال الصنعة	تنكير باقي الكلام أفضل؛ لأن مات قلبه نكرة	تناسب + صحة المعنى	430
صنعة وافية	الرماة توافقها السهام والنصال لا السيوف	تناسب+ صحة الصورة	432
جودة الصنعة في النظام	البيت إما أسماء كله أو مصادر كله	صحة النظام	320
رديء الصنعة	ثقل الوزن ليس من استصغاره الدنيا	صحة الصورة	425
تجويد الصنعة	الألفاظ الثلاثة من جنس واحد	انسجام	501

ويمكن أن نستنتج من الجدول السابق بعض الملاحظات الأولية:

- ليس للصنعة وصف محدد، فهي توصف بالجودة، والحسن، والرداءة، والاعتدال، والملاحة..وترتبط باقتضاء صورة معينة، وبالنظام، وبالحذق..
- كما أنها تخص مختلف عناصر النص الشعري كالمعنى، واللغة، والتعبير، والصورة.
- ومن ثم فهي تتعلق بمعايير عدة، كالتناسب والانسجام، وصحة المعنى عقليا، وصحة الصورة ودلالتها، وصحة النظام،وصحة اللغة، وجزالة المبنى.

ويمكن متابعة سياقات المصطلح لمحاولة فهم دلالته عنده أكثر من خلال تطبيقاته، فربما قربنا إلى المقصود الدقيق بالصنعة حين يربط بينها وبين مفهوم (**النظام**)، يقول مثلا عن نص المتنبي [1]:

عَلَى ذَا، مضى الناس: اجتماع وفُرقةٌ وميت ومولُود، وقَـالٍ ووامِق

فهذا نظام خاطيء لا يحقق صنعة جيدة، والأفضل في نظر ابن وكيع وهو " ما يؤثره أبو الطيب من **جودة الصنعة** في **النظام** " لو قال:

عَلَى ذَا، عهدنا الناس راضٍ وساخِطٌ وميت ومولُود، وقَـالٍ ووامِق

" أو يقول على التمثيل: (اجتماع وفرقة وموت وولادة وقلى ومِقَة)؛ **ليكون البيت إما أسماء كله وإما مصادر كله** ". فالصنعة في النظام تقتضي الحرص على انسجام البيت وألفاظه، وعدم اختلافها من حيث النوع. ويوجد هاهنا بعد آخر غير ما قرأ في تدخله من تحامل؛ لأنه لاحظ أن " كل ذلك جائز أن يقال، ولكن رأينا تحفظه في (قرحى) و(قرحاً) فطالبناه بما طالب به نفسه " [2]، فحكمـه تعبير عن مستوى في الصنعة رأى أن المتنبي ألزم به نفسه في بيت سابق عن البيت المذكور [3]:

وقد صارت الأجفان قرحى من البكا وصار بهارا في الخدودِ الشقائق

فمنه استنتج أنه " كان يختار (قرحاً) على (قرحى) بغير تنوين، روي عنه ذلك، يقصد إلى أن القرح والبهار مفردان، والأجفان مجموعان، فكأنه يؤثر تجويد صنعته "، وهذا معنى أنه يطالبه بمستوى من جودة النظام ألزم به نفسه.

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 320. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 83/3. ورأي ابن وكيع هو ما نـسبه البرقوقي لبعض المتحذلقين!.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 320.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 319. وهذا البيت قبل البيت السابق في ديوانه بشرح البرقوقي، 82/3.

ويبين توفيق الزيدي أن " مستقريء التراث النقدي يشد انتباهه تأكيد النقاد القـدامى علـى فكرة (النظام) كمقوم أساسي لبنية النص وقد عبروا عن ذلك بعدة مصطلحات مثـل (الـنظم) و (المشاكلة) و (الرصف) و(الائتلاف) و (البناء) " [1]، وهذا مهم؛ لأننا نقرأ المبرد مثلا وهو يقرر أن " أول ما يحتاج إليه القول أن **ينظم على نسق** وأن يوضع على رسم **المشاكلة** " [2] ، وهذا الـنص يربط النظام والبنية بمراحل الإنجاز الأولى؛ أي بالخطة العامة والرئيـسة للعمـل الفـني، ومعظـم مصطلحاته تؤسس عملية الإبداع كما تصورها ابن طباطبا لاحقا؛ " فإذا أراد الشاعر بناء قـصيدة

مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته.." [3]. وهكذا يمضي في الاختيار والتبديل " ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشـيه بأحسن التفويف ويسده وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه.." [4].

يمكن للباحث، من أجل فهم بعض هذه المصطلحات ولا سيما ما استعمله المبرد، أن يدقق قليلا في معانيها؛ **فالنظم: هو التأليف**، والنظام: الخيط الذي ينظم به اللؤلؤ أو غيره، والانتظام: الاتساق [5]، والاتساق و " **النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء**، والتنسيق: التنظيم. قال ابن الأعرابي: أنسق الرجل إذا تكلم سجعا..والنسق بالتسكين: مصدر نسقت الكلام إذا عطفت بعضه على بعض " [6]، والمشاكلة: التشابه والتماثل والموافقة والتشاكل منه [7]. فمعنى كلمة المبرد: أن يؤلف الكلام على نظام واحد، ويلتزم فيه توافقه وتماثله، فيصير مطردا كالمنسق أو المسجوع. فالنواة الأساسية لهذا التصور إنما هو النظام؛ الذي قد يجود وقد يكون سيئا، كما لاحظ ابن وكيع، بحسب تشاكله واتساقه.

---

(1) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص: 155.

(2) المبرد: الكامل، 335/1.

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 5.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص: 5.

(5) ابن منظور: لسان العرب، مادة (نظم)، 667/3.

(6) ابن منظور: لسان العرب، مادة (نسق)، 628/3.

(7) ابن منظور: لسان العرب، مادة (شكل)، 348/2.

وينبغي الاهتمام بمصطلح النسق أو البنية لصلته الوثيقة - كما مر- بالصنعة وبتأليف الكلام؛ وهو يشير بقوة إلى الانسجام وعدم الاضطراب؛ وقد استعملوا مصطلحا يصف اللاانسجام أو اللاتناسق، فقالوا عن الشعر إنه مهلهل، ومنه - كما شاع - سمي الشاعر عدي بن ربيعة بالمهلهل؛ " لأنه هلهل الشعر أي أرقه، وكان فيه خنث " [1]، أو " لهلهلة شعره كهلهلة الثوب وهو اضطرابه واختلافه " [2]، ومن الغريب أن الوصف بالرقة والتخنث يناقض مبدأ الفحولة، كما أن ربط القول بالثوب يعيدنا إلى صورة الصانع الحائك أو النساج، وربما لم تكن فكرة البناء وتآلفه عند

القدماء واضحة الحدود والمعالم دائما [3]، إلا أن نقاد القرن الرابع تمكنوا من تصور المسألة منذ تعلقوا بنموذج النسج أو التصوير، ومنه تركيزهم على التناسق والانسجام. وقد أوضح الباقلاني، وهو ينتقد أبياتا للبحتري " على ما وصفنا به شعره: من قطعه المعاني وفصله بينها، وقلة تأنيه لتجويد الخروج والوصل. وذلك نقصان في الصناعة وتخلف في البراعة، وهذا إذا وقع في مواضع قليلة عذر فيها. وأما إذا كان بناء الغالب من كلامه على هذا فلا عذر له " [4]، ويتضمن هذا النص عددا من المسائل التي أشار إليها ابن وكيع آنفا، فاضطراب نسيج النص ناتج عن قلة التأني للتجويد، الذي سببه النقصان في التحكم في الصناعة نفسها، ومنه فإن نظام التأليف أو البناء وما يقتضيه من تشاكل واتساق إنما يعود إلى الصناعة.

لكن النظام لا يتعلق بانسجام مجموع العناصر؛ أي التأليف ونسق العلاقات، بل يركز ابن وكيع على ما تفرضه الصناعة من النظام في استخدام كل عنصر، ومن هنا يتسع مدلول النظام إلى

- -

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص: 134.

(2) ابن سلام: طبقات الشعراء، ص: 38.

(3) فالمرزباني يقول: " ومن عيوب الشعر الرمل. والرمل عند العرب **كل شعر ليس بمؤلف البناء**، ولا يجدون فيه شيئا إلا أنه عيب "، ينظر: الموشح، ص: 23. وقال ابن سيده " الرمل من الشعر كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء، وهو مما تسمي العرب من غير أن يحدوا في ذلك شيئا "، و لابن جني مناقشة طويلة لهذا الرأي، وأوضح أن الرمل عبارة [أي تعبير] عندهم عن الشعر الذي وصفه باضطراب البناء والنقصان عن الأصل، وبالجملة فإن الرمل كل ما كان غير القصيد من الشعر وغير الرجز. فالمقصود: الشعر غير الصحيح. ينظر: لسان العرب، مادة (رمل)، 1228/1.

(4) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص: 150.

مختلف عناصر العمل الشعري؛ فقد يتصل بطبيعة ووضعية المعنى، فيفرض مثلا **ترك المبالغات المستحيلة** أو الصور التي تمس العقيدة، كما لا حظ على مبالغة للمتنبي حول الممدوح الذي لو صادف رأس عازر لأعيى عيسى في إحيائه من الموت، فالشعراء تركوا مثل هذه المبالغات؛ " لما تحملهم عليها محبة الجودة في الكلام، **والتناهي** في **معاني النظام**" [1]، فالشاعر يهدف إلى الغاية في النظام ويحرص عليه، ولذلك يتجنب هذه المبالغات البعيدة التي استهجنها النقاد. وهو أيضا ما أخذه عليه في قوله [2]:

إنْ كانَ لا يسعى لجودٍ ماجد   إلاّ كذَا، فالغيثُ أبخلُ من سعى

فهو بيت " عليل الكلام ضعيف النظام؛ لأنه كان يجب: (فالغيث بخيل)، فأما أن يجعله أبخل الساعين فليس كل الساعين كالممدوح في سعيه، والممدوحون من السعاة لا يبلغون إلى أن يسبقوا الغيث في سعيهم؛ فهذا فاسد ". فالمبالغة بجعل الغيث أبخل السعاة فقط لمقارنة عطائه بعطاء الممدوح أفسدت النظام. وكأن المقصود هو أن المبالغة بعيدة أو مستحيلة؛ ولهذا قرن الاقتصاد بجودة النظام في تنويهه بقول ابن أبي كريمة [3]:

إذا افترشت خبـتا أثارت بمتنه   عجاجا وبالكذان نار الحُباحِب

فرأى أنه " تشبيه مقتصد جيد النظام مستوفي الأقسام " والاقتصاد يعني ترك المبالغة المستحيلة، فـإذا افترشت السهل تثير غبارا، وإذا افترشت الحجارة أوقدت شرارة من نار، وكل هذا ممكـن؛ لأ ـا صور يؤيدها الواقع والعقل. فتجاوز ما تقتضيه قواعد المبالغة والخروج عن حدها يذهب بـالجودة، ويفسد النص.

ويرتبط النظام كذلك بالطباق، وهو يقتضي **تمام أقسام الطباق**، فقول المتنبي [4]:

إلى فتى يصـدِر الرماح وقد   أنـهلَها في القلوب موردها

ناقص غير تام، لكن أصله لدى أبي الشيـص مستوفي الأقسام، جيد النظام، جمع في الطباق بين

- -

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 267.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 461. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 11/3.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 193. وأشار محقق المنصف إلى أن أحمد بن أبي كريمة هو الذي ينقل عنه الجاحظ في الحيوان، وبيته من قصيدة طويلة في صفة الكلب.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 99. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 28/2.

الورود والصدر، والبياض والحمرة، والظمأ والري، وهو قوله [1]:

فأوردها بيضاءَ ظَمأى صدورها   وأصدرها بالري ألوانـها حمر

فللطباق نظام أيضا، ينبغي أن تراعى فيه الأقسام؛ ولذلك استحسن قول ابن الرومي [2]:

أقسمت بالله ما استيقظتم لِخـنى   ولا وجدتم عن العليا بِنـوام

وقال إنه " طباق حسن استوفى فيه أقسامه، وجـود نظامه؛ وذلك أنه خبر عنهم بيقظـة شـريفة ورقدة شريفة في الحالين جميعا " [3]، فالصنعة والنظام متلازمان في مراعاة جودة بنية الطباق؛ وتدل على حذق استعمال العناصر الفنية، والمقارنة هنا بين قول المتنبي [4]:

متى لَحظت بياض الشيبِ عيني فقد وجدته منها في السواد

وقول شاعر:

في كل يوم أرى بيضاءَ نابتــة كأنــما نبتت في حبة البصر

تفضي إلى أن بيت المتنبي أفضل، ويبين ابن وكيع أن الشاعر لو قال (في أسود البصر) لاستــ ــوى البيتان " وكانت الصنعة واحدة.. ولكن بيت أبي الطيب أرجح بما تأتى له من المطابقة بين البيــاض والسواد ". ويمكن أن نلاحظ تأثير الطباق في بيت المتنبي على الصورة، وقد يكون هو مــا أســس جودته؛ إذ لا يقصد التناقض الواقع بين البياض والسواد ذاته، بل انسجام حالة الكبر والضعف التي نقلت البياض من الشيب إلى سواد العين، فانتقلت الصورة إلى الإشارة التي يتضمنها ذهاب البــصر على الضعف والوهن، وهي أدل على ذلك من الشيب.

ويأخذ النظام معنى آخر، وهو **صحة الأقسام**، فقول المتنبي [5]:

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 99. ولم أعثر على بيت أبي الشيص؛ محمد بن رزين. وترجمته في طبقــات ابــن سلام، ص: 72.والأغاني، 319/16.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 283. وبيت ابن الرومي في ديوانه، 352/3.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 283.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 348. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 77/2. و البيت الثاني لأبي دلف، كما في الأغاني، 246/8، برواية:

في كل يوم أرى بيضاءَ طالعــة كأنــما أنبتت في ناظر البصر

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 100. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 30/2.

شــمس ضحاها، هِلالُ لَيلَتِها در تــقَاصِيــرها زبــرجدها

فاسد الأقسام ضعيف النظام؛ إذ يرتفع عكس الطبيعة والعادة، من الأعلــى إلى الــدون: فــشمس ضحاها لا يوجب (هلال ليلتها)، والأشبه أن يقول (بدر ليلتها)، وكذلك قولــه (در تقاصــيرها زبرجدها) والتقصار القلادة القصيرة، كما أن قوله درها يغنيه عن زبرجدها، لأنه انتقل من الأفضل إلى الأرذل. فينبغي مراعاة الأقسام وفق العقل ومدى قوة دلالة الصورة وانسجامها؛ إذ على وفقــه تترتب في النص.

كما أن طبيعة **اللفظ والعبارة** تخضع في نسقها أيضا إلى شروط، وتتطلب صنعة؛ فقول المتنبي [1]:

بصارمي مرتدٍ بمخبرتي مجتزئٌ بالظلام مشتملِ

ناقص الصنعة، والأجود فيها لو قال:

بصارمي مرتد وملتحف بعزمتي بالظلام مشتمل

فبذلك تكون " الثلاثة الألفاظ من جنس واحد: ارتداء والتحاف واشتمال "، وكأن النظام قد فسد لوجود لفظ لا يتناسب مع جنس الوصفين الآخرين، وهو (مجتزيء)، ففضل عليه (ملتحف) لتتجانس الكلمات، فتنسجم معانيها في دلالة واحدة منطقية؛ الارتداء ثم الالتحاف ثم الاشتمال. وهي مسألة تتعلق بترتيب وموقع الألفاظ، فموقعها وتوزيعها شديد العلاقة بالنظام والصنعة، والجودة في ذلك تتوقف على حسن تركيبها وتأليفها، ولم يفوت ابن وكيع الهزء من بيت المتنبي [2]:

العارض الهتن ابن العارض الهتن ابن العارض الهتن بن العارض الهتن

فلولا " انتهاء القافية لمضى في (العارض الهتن) إلى آدم عليه السلام، وبانتهاء وزن البيت أعلمنا أن اية عدد آبائه المستحقين للمدح ثلاثة، ثم يقف هذا الأمر ". ورغم أن ابن وكيع بتر البيت من سياقه [3]، وقارنه بقول البحتري المختلف عنه [4]:

----

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 501. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 327/3.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 583. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 348/4.

(3) يقول المتنبي قبله، ص: 583:

أفعاله نسب لو لم يقل معها جدي الخصيب عرفنا العِرق بالغصن

فالبيت الثاني تفصيل وتأكيد لمعنى تأصل الجود في أجداد الممدوح. وهو معنى قديم تداوله الشعراء قبل المتنبي.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 584. وبيت البحتري في ديوانه، 173/2.

الفاعلون إذا اُخذْنا بجودهم ما يفعلُ الغيث في شؤبوبه الهتن

فإن المتنبي يصور تأصل الكرم في الأسرة، بينما يصف البحتري كثرة جودهم، إلا أنه علق على ذلك كله بقوله إن البحتري " جاء بالمعنى عاما بغير عدد مردد ولا لفظ مستبرد، فهو أرجح كلاما وأحسن نظاما " [1]. وكان الحاتمي اعتبر ذلك " من اللكنة وركاكة اللفظ والافتقار الشديد " [2]، فالتكرار بذه الصورة ركاكة وبعد عن النظام الذي تقتضيه الصناعة السليمة.

وقد تكون إشارته للمقصود بالصنعة أوضح حين وقف عند قول المتنبي [3]:

في الخَد أن عزم الخَليطُ رحيلا مطر يزيد به الخدود محولا

فقد قارنه بقول (الأول):

وقفنا فأمطرنا سمـاء دموعنـا جفونَ عيون، والبقاع خـدود

وقول أبي تمام:

مطر من العبرات خـدي أرضـه حتى الصباح ومقلتـاي سماؤه

" هذان بيتان قد وفيا حقهما من الصنعة، لأن شاعريهما لما سميا الدموع أنابا عن المطر وعما يقتضيه ذكره من سماء أو أرض وما يقع عليه. وأبو الطيب ذكر الخد والمطر بغير شرح فلولا ما أتبعـه ممـا يخالف عادة المطر من المحول الذي أغرب به وخرج عن فعل المطر- إذ المطر يفعل الخصب وأنـواع الرياض- لكان كلامه فارغا ". فمحول الخدود في بيت المتنبي يزيد بسبب الدمع المنهمر كـالمطر، فاكتفى بالإشارة فقط إلى الصلة بين المطر والدمع الذي لم يذكر، فكأن حذف المشبه حول الكلام الكلام إلى الحقيقة في نظر ابن وكيع مما يستوجب الخطأ في وظيفة المطر التي قصرها المتنبي على المحل.

والمهم، أن مواصفات النظام الجيد التي هي تحقيق للصنعة ولحذقها، تنطبق أو تكاد على مواصفات الأسلوب والنظم كما سيحدده حازم فيما بعد في قوله: " فلما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ؛ وجب أنت يراعى فيه من حسن الاطراد، والتناسب والتلطف في الانتقال " [4].

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 584.

(2) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 36.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 531. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 349/3، بلفظ (تزيد)، وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 713.

(4) حازم: منهاج البلغاء، ص: 364.

2- **الصورة:**

تقع الصورة في النقد القديم في موقع مهم، وقد شغلت اهتمام وتفكير النقاد والبلاغيين منـذ زمن بعيد، وقد تكون قصة حسان بن ثابت حينما سمع ابنه يقول واصفا الطائر الذي لسعه: كأنـه ثوب حبرة، فقال حسان:" قال ابني الشعر ورب الكعبة " [1]، دليلا على الربط المبكر بين الـصورة ونشاط الخيال وبين الشعر، ومن الطبيعي أن يحتل جانب الصورة في خطاب ابن وكيع في تحديـد وتعريف للشعر الجزء الأوفر، فأقسام الشعر عنده " هي: إما مثل سائر، أو تشبيه باهر، أو اسـتعارةٌ

لفظُها فاخر" [2]، وقريب منه تحديد المرزوقي لأقسام الشعر بأنها: " مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة" [3].

لكن الغريب أن ابن وكيع يظهر بعض التغاير عن زملائه أحيانا في فصل الصور عن البديع؛ إذ قال: " وقد ذكرنا **أصول** الشعر من المثل الشرود، والتشبيه السديد والاستعارة البديعة في الألفاظ الرفيعة، ثم صرنا إلى **البديع** فذكرنا محاسنه من المطابقة والمجانسة والتتبيع، كذلك من ذكر الإشارة والتضمين " [4]، فالصور في عبارته ليست من البديع، لكن الغالب أن يحضر الاهتمام بالصورة في سياق نظرية الصنعة والبديع؛ وتشبيه القصيدة بالحسناء هو في حد ذاته صورة لصورة القصيدة ذات المنظر الصناعي الحديث والبديع ، لتعرضها لتحويلات وتغييرات طبقا لقواعد جديدة أملاها التطور في الذوق والحضارة ووسائلها. وربما كان في عبارته السابقة في تحديد أقسام الشعر، ما يوضح أثر هذا التوجه، فسيرورة المثل متعلقة بتكوينه ودلالته، أما التشبيه والاستعارة، فقد اشترط في التشبيه أن يكون باهرا، وفي الاستعارة أن يكون لفظها فاخرا، بينما يؤكد جل النقاد على أن يتصف التشبيه بالإصابة ، والاستعارة بالقرب؛ ولذلك أوضح مصطفى ناصف في حديثه عن تفضيلهم للتشبيه، أنه يعود إلى" ما أحرزه المحدثون من إخفاق متفاوت الصور في بناء الاستعارة، وقد عدت الاستعارة من البديع الذي يصور التفكير الأدبي الذي أصابه على مر الزمن تعقيد وصنعة وتزييف " [5].

---

(1) الجاحظ: الحيوان، 65/3.

(2) المنصف، ص: 49. ويقول أيضا: " المثل الشرود، والتشبيه السديد، والاستعارة البديعة" المنصف، ص: 65.

(3) المرزوقي: شرح الحماسة،10/1.

(4) المنصف، ص: 65.

(5) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط1981/2، ص: 46.

ويبدو أن العقلانية نفسها التي سيطرت على التفكير الأدبي كانت وراء هذا الموقف [1]، والذي كان له أثر كبير في تقدير الصورة، بل وفي تصور بنيتها ووظائفها؛ إذ رغم أن الصورة نتيجة الخيال، إلا أنها محدودة بالممكن عقلا، أو القريب على حد تعبيره السالف الذكر؛ ولذا رفض ابن وكيع - كما مر بنا - المبالغات البعيدة؛ لأن الإغراب والتباعد الكبير في العلاقات بين أجزاء الصورة وعناصرها يؤسس كلاما غير مقبول مهما أحس الشاعر؛ لأن " الجنون يفسد التخيل حتى

يرى غير الشيء شيئا؛ لأن صاحب الجنون يرى أشياء لا حقيقة لها؛ لا يرى ذلك غيره من صح عقله "[2]، وصحة العقل هي المبدأ الذي سيقاس عليه تكوين الصورة ومستواها.

فالعقل إذن، يتحكم في توجيه بناء الصورة؛ ولذا ينبغي أن تتضمن تعليلا للعلاقة أو العلاقات التي أقامها الشاعر بين العناصر، وقد قال عبد القاهر [3]: " والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان "، ومبدأ القياس علاقة منطقية، ومن هنا، بدت لابن وكيع الصورة غير مقبولة بدون تعليل عقلي، فالمتنبي حين قال [4]:

أنا في عينك الظلام كما أنّ .... بياض النهار عندك جون

أراد " أنه في عين المهجو ظلام كما أن النهار عنده أسود، ولم يذكر العلة الموجبة لذلك "، لكن موقف الهجاء يسمح بتصور مراد المتنبي؛ لأن هذا الشخص لا يرى في خصمه إلا ما في نفسه من سواد، فهو على نحو قوله [5]:

ومن يك ذا فَمٍ مـر مريضٍ يجِد مـرا بـه الماءَ الـزلالا

وقد تكون هذه الصورة شبيهة بتلك التي أثارت بعض النقاش، وهي في قوله لكافور [6]:

تفضح الشمس كلما ذَرتِ الشمـ ـس بشمسٍ منيـرة سـوداء

وقد درسه النقاد واختلفوا حوله، لكنهم ركزوا إما على تعليله، أو مضمونه الهجائي المغلف بالمدح،

---

(1) ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 208.

(2) المنصف، ص: 140.

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 20.

(4) المنصف، ص: 254-255. وبيت المتنبي خلا منه ديوانه بشرح العكبري والبرقوقي.

(5) ديوان المتنبي بشرح البرقوقي، 334/3.

(6) ديوان المتنبي بشرح البرقوقي، 158/1.

أو على خطئه في نسبة السواد إلى الشمس [1]، لكن محمد حسن عبد الله [2] يرى في البيت دليلا على قوة شاعرية المتنبي وعنق نفاذ بصيرته، فالشمس المجازية غير الشمس الجرم المعروف، والشاعر يرى الأشياء بذاته ليس كما يراها الآخرون، ولا يراها مفردة تعيش في عزلة بل يراها ذات علاقة وصلات، ولهذه العلاقة منطقها الخاص، فقد أراد المتنبي شمسا حقيقية، شمسا خاصة به، شمسا لا

تنطوي على صفة تجريدية من صفات الشمس البيضاء أو الحمراء [3]. ومن خلال هذا المثال نـدرك أثر ربط الصورة بالتلقي العقلي والمشروعية المنطقية لها.

فينبغي أن يكون بناء الصورة محدودا بقبول العقل والعرف لها، وهو مقياس يعتمده ابن وكيـع على نطاق واسع في تطبيقاته، ولذا علق على قول المتنبي [4] :

وقابلَـني رمانتا غُصنٍ بانة   يميل به بدر ويمسكه حِـقْف

فقال: " إضافة الرمانتين إلى غصن البانة يدل على أن أغصان البان من ثمرها الرمان. وقـد عرفنـا مقصده؛ وإنما شبه الثديين بالرمانتين وقدها بالغصن. وأرانا جمع خلْقها غرائب لا تجتمع ولا تقع إلا فيه. ولو أمكنه أن يقول: رمانتان في غصن بانة، كان أصوغ في مقصده، كما قال ابن الرومي [5]:

أغصانُ بانٍ عليها الدهر فاكهة   وما الفواكه مـما يحملُ البانُ

فكُـل تعجب مما ليس في العادة اجتماعه، فأما إطلاق اللفظ على الرمان أنه من ثمر البـان **بغـير مقدمة توضح مراده** فلا أستحسنه ها هنا. وقوله (يميل به بدر) فالبدر وجهه وليس يميل وجهه بقده لأن قده إذا مال، مال بوجهه حيث يميل، وابن الرومي أشعر منه في إثباته أن الفواكه ليس مما يحمل البان؛ فدل على أن المراد **التشبيه لا الحقائق** " [6]. فابن وكيع يرى أن الصورة نقـيض الحقيقـة، وإدراكه للصورة يتم على هذا الأساس؛ أي أن التقديم شعري إنجاز طاريء على أصل العادة مـن

---

(1) ينظر: البرقوقي: شرح ديوان المتنبي ، 34/1، والعكبري، 158/1، والحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 66، والجرجاني: الوساطة، 474.

(2) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص: 127 وما بعدها.

(3) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص: 129.

(4) المنصف، ص: 416. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح والبرقوقي، 27/3.

(5) بيت ابن الرومي في ديوانه، 369/3.

(6) المنصف، ص: 416.

وضع اللغة أو عرض المعنى، ولذا لا يجب أن يقطع كل صلاته بنظامهما؛ لأن قطع هذه الصلة كما حدث مع (الشمس السوداء) أو (البياض الأسود)، يعترض التلقي، ويؤدي إلى الإبام، فيكون مـن التشبيه القبيح الذي يخرج من الأوضح إلى الأغمض فلا يفيد بيانا [1].

فقد تعقب ابن وكيع في هذا النص الصورة وفتتها معنا في تطبيق قياساته العقلية؛ فمن جهـة، هولا يتقبل أن يحمل شجر البان ثمر الرمان، ولكنه يقبله إذا صدره الشاعر بمقدمة تبرره، والمثال الذي وضعه نصب عينيه، وقاس صورة المتنبي وفقه هو بيت ابن الرومي، الذي اسـتهلك فيـه شـطرا لاستدراك ما قد يفهم أنه خطأ، فنفى أن يحمل البان الرمان، وقرر لدى القارىء أن الـشطر الأول محض خيال لا حقيقة، فأبطل بذلك التشبيه. واعتبر من جهة أخرى ميل البدر بالغصن (الوجه بالقد) خطأ، ومعنى غير ممكن عقلا، لأن الوجه يدور مع القد وليس العكس. ولكن ابن وكيع لم يهتم في الأصل بسياق الصورة نفسها، بل تتبع أجزاءها وفصلها، وأخضعها لمنطق خارج عن منطق البنـاء التصويري نفسه، فبدت له مجرد أخطاء. لكن المتنبي يؤسس صورة للمنظر الذي (قابله) ولم يعتمد في بنية الصورة إلا التشبيهات التقليدية المتداولة، فأنشأ تركيبا خياليا جديدا، فأول ما واجهه الرمانتان (الثديان) على غصن بان (القد)، ويشيح بالوجه (البدر)، فيبتعد ويميل الغصن بما يحمـل. فلـيس المقصود في البيت تشبيهات جزئية، ولا تصوير المرأة نفسها، بل هي صورة عامة لما بقي في نفـس المتنبي من حركة إشاحة المرأة بوجهها وذهابا. وهكذا تبدو الصلة بين بيت ابن الرومي وبيت المتنبي بعيدة جدا.

ولنفس المبدأ ينتهي إلى رفض الصورة التي تخرج إلى مبالغة غير معتادة. فقول المتنبي [2]:

حتى كأن لكل عظْم رنـــةً   في جلده ولكلّ عِـرق مدمعا

هو مبالغة مثل قول ابن المعتز:

ومتيم جرح الفراق فؤاده   والدمع من أجفانه يترقـرق

هـزته ساعةُ فُرقة فكأنما   في كل عضوٍ منه قلب يخفق

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ص: 287/1.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 449. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 3/3.وبيت ابن المعتز في ديوانـه، ص: 332، وفيه (فالدمع) و (برته ساعة فرقة).

قال: " ورنين العظام أبعد في المبالغة من خفقان القلوب " [1]. لكن سياق الصورتين مختلف؛ فـابن الرومي يصف تأثر عاشق ساعة الفراق، فكل أحشائه تتلهف، بينما يصف المتنبي غلبة البكاء علـى العاشق ساعة الفراق بعد أن كان يحبسه، فقد قال في البيت الذي قبله [2]:

قد كان يمنعني الحياءُ من البكا فاليوم يمنعه البكا، أن يمنعا

فلقد تفجر البكاء وانطلق من داخله، فكل أعضائه ترن وتدمع، والألم يبلـغ منتـهاه في العظـم، والعرق.

ويقف أيضا عند قوله من نفس القصيدة [3]:

فكأ ا والدمع يقطُر فوقها ذَهب بسمطي لؤلؤ قد رصـعا

وقبله قوله [4]:

سفَرت وبرقَعها الحياءُ بصفرة سترت محاجرها ولم تك برقُعا

قال: " الهاء كأنـها تعود على الصفرة وتشبيهه الذهب بصفر ا واللؤلؤ بدموعها كـثير " [5]، فقد تصور أنه ما يسميه البلاغيون: **التشبيه المقلوب**. والغريب أن العكس هو الوارد فقـد شـبه صفر ا بالذهب ودموعها باللؤلؤ، وهي تشبيهات عادية متداولة. ولكننا نفهم من عبارته أنه يرفضها لما فيها من مبالغة بعيدة في التشبيه؛ ومن ثم عدم تلاؤمها مع المنطق.

ومن الواضح أن ابن وكيع يجد في المستند العقلي ما يدعم موقفه من شعر المتنبي؛ فيحول صوره إلى محض خطأ معنوي؛ لأن الصورة أصلا تفارق في تكوينها منطق العقل وتبني علاقـات مغـايرة أساسها تجاوز هذا المنطق. فإن قال المتنبي بيته الشهير[6]:

فصِرت إذا أصابتـني سهـام تكسـرتِ النصالُ على النصـال

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 449.

(2) البيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 3/3.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 449. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 4/3. وقد نوه الجرجاني بذه الأبيات، ينظر: الوساطة، ص: 139.

(4) البيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 4/3.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 450.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 640. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 141/3.

حكم ابن وكيع أنه " لا يصح معنـى هذا البيت إلا أن يكون يرمى من جنبيه، فيبلغ نصل الجانب الأيمن نصل الجانب الأيسر؛ وأما أن يكون الرمي من ناحية واحدة، فلا يصح ذلـك ". فالمقيـاس العقلي في تقييم الصورة يستر ما يريده ابن وكيع من تخطئة المتنبي؛ إذ ليس فيها ما يـدفع إلى هـذا

التأول، فلكثرة النصال التي أصابت المتنبي، لم يعد لما يأتي منها موضع فارغ، فإذا وردت تكـسرت فوق التي سبقها. وإذا ساير القاريء ابن وكيع في منطقه وأسلوبه، أمكنه أن ينظر إلى الصورة علـى أ ا هنا استمرار لما بدأه في البيت السابق [1]:

رماني الدهر بالأرزاءِ حتى فؤادي في غِشـاءٍ مِن نِبـال

فتبدو عندئذ منطقية لا لبس فيها، ولا اختلال في تكوينها، ولا تعارض لها مع المنطق؛ لأنه تـصور قلبه في غشاء من النبال لكثر ا، وهو ما عدم السهام اللاحقة أن تجد مكانا.

التشبيه:

يكاد يكون التشبيه أكثر أنماط التصوير حظوة باهتمام ابن وكيع، وربما كان مذهب البديع أو(الصنعة) الذي التزمه المحدثون، وعبر عنه ناقدنا، سببا قويا في هذا الاهتمام، وقد مر بنا أن النقـد المحدث أولى التشبيه برعاية خاصة على حساب الاستعارة، بل إن مصطلح المعنى يلتبس أحيانا في متن بحثه بالتشبيه، وما عده سرقات للمعاني هو في الغالب تكرار للصورة [2]، ولذا ربط بـين الإبـداع والتشبيه، فذكر في أقسام الشعر التشبيه الباهر،

فالشاعر مطالب أيضا بإبداع التشبيه والحرص على نظامه، وقد يكون لفكرة الـسرقات دور في تأسيس مبدأ يرفض التشبيهات المتداولات المبتذلة؛ لأن تداول التشبيه يفقده قيمته، وينقله مـن مستوى التركيب البديع إلى مستوى التعبير العادي. فقد وقف ابن وكيع عند قول المتنبي [3]:

وخـيـلَ منها مِرطُها فكأنمـا تثنى لنا خوطٌ ولاحظنا خِـشف

فقال: " فتخيلَ مرطها إياها يعمل لها حركة في قدها تشبه الخـوط، ولا عمل لتخييـل مراطها في

---

(1) الديوان بشرح البرقوقي، 141/3.

(2) ينظر مثلا: المنصف، ص: 359.

(3) المنصف، ص: 414. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 26/3.

لحظها. وهذه صفات متداولة؛ منها قول ابن الرومي [1]:

إنْ أقبلت فالبدر لاح وإن مشت فالغصن مال، وإن رنت فالريم

فإن كان الناظر في كتابنا يحتسب هذه **التشبيهات المتداولات المستعملات** فبيت ابـن الرومـي لا مطعن في أقسامه، وأبو الطيب لم يذكر في شعره غير لحظها وقدها، وذكر ابن الرومـي وجههـا ولحظها وقدها ". ويرى البرقوقي أن المقصود هو أن " مرطها - ثوبا - أرانا ومثّل لنا صور ا لدى تلك النفرة، فإذا هي كغصن بان يتثنى، وظبي يرنو - ينظر - وخص القامة واللحظ لأن المرط ستر محاسنها ولم يستر القد ولا اللحظ " [2]. فالبيت متعلق بما قبله:

نفور عرتـها نـفْرة فتجاذبت سوالفُها والحلْـي والخَـصر والردف

والتقاط المتنبي للحركة (النفرة) جعله يركز على الخيال الذي رسمه الثوب، فلم يجد إلا صورة القد أو صورة اللفتة التي ترتبط بالظبي وليس بالمرط.

ومهما يكن، فإن المشكلة الأساسية في هذه التشبيهات - في نظره - هي أ ا مبتذلة لا ينطبق عليها صفة العنصر الفعال في النص؛ كو ا فقدت طاقتها في التصوير والإثارة بفعـل الاسـتعمال والدوران في الشعر، بمعنى أ ا فقدت بريقها كإبداع ولحقت الكلام العادي، وقد كان ابن جنـي نفسه قد قرر أكثر من ذلك حين انتهى إلى " أن **ا از إذا كـثُر، لَحِـق بالحقيقة** " [3].

فالصفة الإبداعية للتشبيه هي التي تمنحه قوته التأثيرية والتصويرية، والقبول أيضا، لكن الخلق من العدم -كما مر بنا في غير موضع - لم يعد ممكنا، ولذا ينطبق عليه ما ينطبق على غيره من العناصر من تحسين وتحوير. ومنه استنتجت حالات لجودة التشبيه، تحولت إلى ما يشبه القواعد، فقد ذهب كثير من النقاد، وذكر ابن وكيع منهم أبا عمرو والأصمعي، إلى أن أحسن " التشبيه ما كان فيـه تشبيهان في تشبيهين " [4]، وساق أمثلة من شعر امريء القيس وبشار والطرماح. ومنه فإن قـول المتنبي جيد [5]:

---

(1) ابن الرومي: ديوان ابن الرومي، 352/3.

(2) البرقوقي: شرح الديوان، 26/3.

(3) ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2 (د.ت)، 447/2.

(4) المنصف، ص: 50. وينظر: ابن رشيق: العمدة، 290/1.

(5) المنصف، ص: 436. والبيت في ديوانه، بشرح البرقوقي، 256/1.

فكأنما كُسي النهار با دجـى ليلٍ، وأطلَعتِ الرمـاح كواكبا

ولم يجد ابن وكيع يلاحظ على البيت إلا أنه غير قائم بنفسه، بل يفسره ما قبله.

وصياغة التشبيه لا تتعلق فقط بعدد عناصره، بل إن للتركيب اللغوي دورا هاما في تكوينـه؛ ولذلك لا حظ أن قول المتنبي [1]:

لِجِـنية أم غادة رفع السجف   لوحشية؟ لا ما لوحشية شنـف!

بدا له السؤال سؤال متباله يسأل عن أي الجنسين هي؟ وقد قابله هنا بقول ابن دريد:

أعـن الشمس عشـاءً   كُشفَت تلك السجوف؟

أم على لـيـتي غزال   علّـقت تلك الشنوف؟

" فهو تـباله مليح، ليدل على قوة الشبه بين المشبهين " [2]. بمعنى أن نقل الكـلام مـن التقريـر والإخبار بالتشبيه إلى الإنشاء بالتساؤل، يزيد في التقريب بين طرفـي التشبيه، بحيث تتأكد الـصفة - أو الصفات - المشتركة بينهما، وتزداد إلى درجة الإيهام بالحيرة في التمييز بينهما.

لكن أهم ما يتبعه ابن وكيع إنما هو خطأ التشبيه، وربما كان هذا مفهوما؛ لتعلـق الدراسـة ببحث أخطاء شعر المتنبي أكثر من تعلقها بمزاياه، وفي تراث النقاد اهتمام بذا، فذكروا الإصـابة في التشبيه، والتسديد وما إليها، ومنه، فإن قول المتنبي [3]:

عمـرك الله هل رأيت بدورا   قَبلَها في بـراقِع وعقُـود

قال ابن وكيع: " البدور إنما تتبين سافرة، فإذا تبرقعت ذهب معناها مـن الحـسن والنـور " [4]. فتشبيهها بالبدور يقوم على صفة السفور ولا يتحقق ولا يصح إلا مع سفورها، فـسترها يـذهب بالغرض الأصلي من التشبيه؛ إذ يبطل الصفة التي من أجلها قوبل بالمشبه به وربط به. ويعتقد ابـن وكيع أن الذي أوقعه في الخطأ هو أخذه المعنى من قول الشاعر:

عهدت بـا وحشا عليها براقع   وهذي وحوش حـسـر لا تبرقع

-----

(1) المنصف، ص: 413. والبيت في ديوانه، بشرح البرقوقي، 25/3.

(2) المنصف، ص: 414.

(3) المنصف، ص: 145. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 314/1، وبشرح البرقوقي، 39/2 بعبارة: طلعت في براقع.

(4) المنصف، ص: 145.

فالوحوش ههنا " ظباء وبقر. والمستحسن من الجنسين هو الأجياد والعيون، وطول العنق لا يخفيـه البرقع، والعين من البرقع مرئية، فالوحوش أمكن في التشبيه من البدور ". فالمقصود أن المتنبي يريد في

الأصل الوحوش، ولكنه لإخفاء الأخذ من الشاعر عوضها بالبدور، لكنه لم يعوض المشبه به الجديد بما يلائمه في سياق الصورة فبقيت العناصر مرتبطة بالمشبه به الأصلي، فلم تتحقق العلاقة وبدت الصلة بينهما بعيدة بل معدومة في نظره.

فالتشبيه تحكمه قواعد، هي نفسها ما سماه (الصنعة) ولا يجوز أن يخرج عنها، ويلعب العرف كما هو ظاهر، دورا مهما في تحديدها، كما أن العقل يوجه تحليل ابن وكيع حتى حينما يتعلق الأمر بمعنى الكلمات التي تكون التشبيه؛ ولذلك اعتبر من خطأ التشبيه قول المتنبي (1):

ردي الوصالَ سقى طلولَكِ عارض   لو كان وصلُكِ مثلَه ما أقشعا

ويقول: " خبر بالاقشاع عن الوصل. وكان الأحسن في **الصنعة** أن يقول (لو كان وصلك مثله لم جري) أو كأن يقول: لو كان مثل هجرك ما أقشع ". وربما كان في تقييمه ابتعاد عن المقصود.

فقد فهم ابن وكيع أن المقصود هو دعاؤه بالسقيا التي تدوم والتي يشبهها الهجر، فالمتنبي يتحدث عن حاله. ولكن البرقوقي يوضح أن المتنبي يريد: " لو كان وصالك مثل السحاب الذي أتمناه للطلول - أي دائما لا يتفرق - لكان دائما لا ينقطع " (2). فالصورة معقدة قليلا؛ إذ يقع الدعاء لسقيا الطلول في مقابل الوصل، واستمرار سقياها يقابله استمرار الوصل المرجو، فلا يستمر الوصل إلا باستمرار السقيا، والعكس في ذهن المتنبي صحيح، فاستمرار السقيا كفيل أن يعكس استمرار الوصل، ولذا يرى أن الوصل في استمرار السقيا، فهو يدعو بديمومة السقيا واتصالها إذ لو كان الوصل مثلها لدام واتصل.

ومن خلل التشبيه أيضا الـ ول في ترتيب المشبهات بها من الأعلى إلى الدون، وهذا مناقض للقاعدة المتعارف عليها والترتيب العقلي للعناصر؛ إذ يفترض أن تكون الصفات أظهر في المشبه به، ثم إذا تعدد عنصر المشبه به، فمن الواجب ترتيبها حسب درجة ظهور الصفة. ولذلك فإن قول المتنبي (3):

---

(1) المنصف، ص: 452. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 4/3.

(2) البرقوقي: شرح الديوان، 4/3..

(3) المنصف، ص: 100. والبيت في ديوانه بشرح بشرح البرقوقي، 30/2.

شمس ضحاها خلال ليلتها   در تقاصيرها زبرجدها

مبني على نظام ضعيف وأقسام فاسدة [1]؛ لأنه انحط من الأعلى إلى الدون؛ لأن التشبيه بالأفضل يغني عن الأرذل، وهذا هو المقصود هنا بضعف النظام، أما فساد الأقسام فلكون " عبارته (شمس ضحاها) لا توجب (هلال ليلتها) وكان أشبه أن يقول (بدر ليلتها) وكذلك قوله (در تقاصيرها زبرجدها)، التقصار: القلادة القصيرة " [2].أي أن عنصر الشمس في قوة دلالته يقابله (البدر) وليس (الهلال) وكذلك (الدر) يقابله (الزبرجد) وليس (التقصار).

فالتشبيه عنصر من عناصر الصناعة الشعرية لكنه محكوم بالتقديم العقلي لا الشعري الخالص الذي قد يناقض العقل أو يخرج عن بعض مقتضيات اللغة؛ لأن الصناعة نفسها تم تصورها كعمل يتم بذهنية ومنطقية صارمة، وهو ما ينسحب أيضا على الاستعارة.

الاستعارة:

ربما يكون إحسان عباس قد أخطأ حين لاحظ أن تأثير الحاتمي في ابن وكيع هو الذي ظلله " بمفهوم الاستعارة عند أرسطو، حين جعلها تعني (الأخذ) لا الفن التصويري " [3]، مستندا إلى قوله في المقدمة أن لا شاعر يسلم من " استعارة الألفاظ النادرة " [4]، وقد اتضح سابقا أن المقصود هو محض الأخذ، إذ وردت العبارة، بمعنى الإعارة، وجاءت في سياق إبراز استحالة الإبداع وعدم السرقة. لكنه حين يصل إلى الحديث عن الاستعارة، يبدأ بتحديدها قائلا: " وأما **الاستعارة** في **البديع** فنحن نذكر منها مثالا نقيس عليه " [5]، فابن وكيع لم يخلط بين الاستعارة بمعناها اللغوي وبين الاستعارة كمصطلح يستعمل في الفن التصويري؛ وإنما تبع ابن المعتز ومن بعده في عد الاستعارة من أنواع البديع [6] ولذلك ساق قول أبي عمرو بن العلاء: " كانت يدي في يد الفرزدق،

---

(1) المنصف، ص: 100.

(2) المنصف، ص: 102.

(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 298.

(4) المنصف، ص: 3.

(5) المنصف، ص: 52.

(6) ابن المعتز: كتاب البديع، ص: 3.

قال: فأنشدته قول ذي الرمة [1]:

أقامت به حتى ذوى العود في الثرى وساق الثريا في ملاءته الفجر

فقال لي: أنشدك أم أدعك؟ فقلت: بل أنشدني، قال: إن العود لا يذوي أو يجف في الثرى، وإنما الشعر (حتى ذوى العود والثرى).ولا أعلم كلاما أحسن من قوله (وساق الثريا في ملاءته الفجر) ولا ملاءة له، وإنما هي استعارة " [2]، ثم يورد ابن وكيع أمثلة أخرى للاستعارة من شعر امريء القيس وجرير وغيرهما..

وقد وصف الاستعارة الجيدة - كما مر - أ ا لفظُها فاخر" [3]، وبأ ا بديعة [4]، وكلاهما مصطلح وثيق الصلة بفكرة الصنعة ومذهب البديع، فتصوره يبدو بعيدا عن الموروث والسائد الذي لم يعل من شأن الاستعارة، ووضع لها الحدود، رغم أنه لا يتقبل المبالغة في البعد، فقد قال عن بيت للمتنبي بأن فيه " مجازفة في الاستعارة " [5] ، وهو نفسه ما كانت توصف به استعارات أبي تمام من غلو وإفراط، ويرى أن قول المتنبي [6]:

رماني خِساس الناس من صائبٍ استِهِ وآخر قُطْن مِن يديه الجنادلُ

بأنه بيت ضعيف ونسج سخيف، " وينبغي أن يوفي الاستعارة حقوق ألفاظها ". وسيمعن في تطبيقاته في هذا التضييق أو الاحتراز استنادا إلى اللغة والمنطق، وقد أوضح توفيق الزيدي أن موقف الاحتراز الذي أبداه القدماء من الاستعارة يعود لأسباب عدة؛ نذكر منها، اعتبارهم لها وجها متطورا من التشبيه، فإن الاستعارة الموغلة في الغموض ستقابل بالرفض، وكذلك لنظرهم إلى وظيفتها بفعل نظرية نفاذ المعاني، كتنميق وزخرف، وينتهي إلى أن الاهتمام بالسرقات قد يكون من " الدواعي التي ألهت النقاد عن الاهتمام بالاستعارة وحجبت قيمتها في النص الأدبي " [7]. لكنه لم

---

(1) ديوان ذي الرمة، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1995/1، ص: 102.

(2) المنصف، ص: 52-53.

(3) المنصف، ص: 49.

(4) المنصف، ص: 65.

(5) المنصف، ص: 411.

(6) المنصف، ص: 189-190. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 292/3.

(7) توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص: 127-128.

يوضح جيدا المقصود بذلك؛ لأن قضية السرقات ألهت النقاد عن مختلف العناصر بما فيها الاستعارة، وربما كان قصده هو أن إيما م بالوجود المسبق للمعنى (وللـصياغة أيـضا) جعلـهم لا يهتمـون بالاستعارة إلا من حيث أصلها ومصدرها، فإذا كان الأساس في الإبداع هو نقل المعنى أو النص إلى صورة أحسن وأبدع، فإن الاستعارة ستشغل حيزا هاما في هذه المساحة.

ورغم ذلك فإن الاستعارة تختلف عن السياق العادي للكلام؛ لأن ما تتضمنه مـن اسـتعمال مجازي للألفاظ بنقلها من موقعها الحقيقي مقبول بل حسن، ولذا كان (للفجر ملاءة) تركيبا بـديعا وحسنا. وقد وقف ابن وكيع عند قول المتنبي [1]:

نـور تظـاهر فيك لاهوتـيـه   فتكاد تعلم عِلم ما لن يعلما

ويهـم فيك إذا نطقت فصاحة   من كلّ عضو منك أن يتكلما

فقال: " النور لا يوصف بالفصاحة ولكنها تشبه قول ماني:

دعتني إلى وصلها جهرة   ولم تدر أني لها أعشق

فقلت وللسقم من مفرقي   إلى قدمي ألسن تنطق ".

ومن الواضح أنه انتبه إلى أن نسبة الفصاحة إلى النور غير حقيقية، بل إ ا تشبه في نظره قول شـاعر موسوس، فهي تركيب لامعقول، إلا أ ا صحيحة وسليمة في نطاق الاستعارة.

إن الاستعارة لا تتعلق فقط بالزخرف، بل هي تفيد في التلميح للمراد والإشارة إليه؛ أي تكوين المعنى، فقول المتنبي [2]:

أنساغها ممغوطة، وخِفافُها   منكوحة، وطريقها عذراء

" أراد أن خفافها قد وطئت غير هذه الطريق، وطريقها عذراء لم توطأ قط.. وفي هذا ضرب مـن الإشارة إلى المراد بالاستعارة ". ويبدو أن الاعتناء بأثر الاستعارة في هذا البيت قد حـل مـشكلة النقاش حول معناه، إذ لم يبد للشراح واضحا، واختلفوا حوله. فا از يغير من المعنى، وقد يكـون المقصود مختلفا للشاعرين المتقاربين في الصورة، كما يبين في تحليله لقول المتنبي [3]:

إلا يـشِب فلقد شابت له كَبِد   شيبا إذا خضبته سـلْوة نصلا

---

(1) المنصف، ص: 129.

(2) المنصف، ص: 142.

(3) المنصف، ص: 135.

أنه أفضل من قول أبي تمام الذي اعتبره النامي أصله الذي سرق منه، وهو قوله:

شاب رأسِي وما رأيت مشيب الر.......أسِ إلا مِن فَـضل شـيبِ الفؤاد

قال: " هذا يذكر أنه قد شاب رأسه من شيب فؤاده بمومه، والمتنبي يذكر أنه لم يـشب، فلقـد شابت كبده من الهموم، وشيب الرأس معنى ويمكن أن يكون غريزة أو لسن؛ وشيب الكبد استعارة، وزاد أبو الطيب في الكلام من ذكر خضاب السلوة ونصول شيب فؤاده..ولولا أن أبا العباس النامي ذكر أن هذا مأخوذ من هذا لكان بعيدا عنه " (1). فالاستعارة إذن هي العنصر الذي باعـد بـين النصين وصحح وهم الأخذ الذي استنتجه النامي من مجرد الاتفاق في بعض الألفاظ. فشيب الرأس هو المستوى العادي للكلام، لكن شيب الكبد ونسبة عمل الخضاب إلى السلوة هو الذي حقق المعنى المقصود لدى المتنبي. وعليه يمكن القول إذن، إن العناصر المكونة لبيت أبي تمام عادية، بل ومبنية على المنطق ولغة العقل (شيب الرأس نتيجة هو شيب الفؤاد)، لكن الصورة في بيت المتنبي أعادت عذرية اللغة، فانتقل الشيب من الرأس وهو المستوى العادي، ومن الفؤاد وهو المكرر والمنطقي إلى الكبـد، الذي يمثل الأسطورة المتعلقة بالمحن والهموم والحرق.

وقد تداول النقاد الأخذ على شعر المتنبي (2): " إبعاد الاستعارة والخروج بها عن حـدها "، أو عن " حد الاستعمال والعادة " (3)، ولم يخرج ابن وكيع في تصوره للاستعارة عما ذكره خـصوم المتنبي من عيوب استعاراته؛ أي أنه " أبعد الاستعارة، وعـوص اللفظ، وعـقّد الكـلام، وأسـاء الترتيب،وبالغ في التكلف، وزاد في التعمق؛ حتى خرج إلى السخـف في بعضه، وإلى الإحالـة في بعض " (4).

ولهذا يرفض ابن وكيع تشبيه الحقيقة بالاستعارة كما يقول، وذلك حينـما وقف عند قـول المتنبي (5):

يتعـثـرنَ بالرؤوس كما مـر   بِـتاءَات نـطْقِـهِ التـمـتام

---

(1) المنصف، ص: 135. وهو تقريبا نفس قول الصاحب بن عباد، ينظر الكشف، ص: 240.

(2) الثعالبي: يتيمة الدهر، 162/1. وذكر البيت السابق في أمثلته.

(3) الوساطة، ص: 429.

(4) الوساطة، ص: 92.

(5) المنصف، ص: 573. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 98/4، وبشرح البرقوقي، 222/4.

قال: " فتعثر الخيل بالرؤوس تعثر جسم بجسم، وتعثر التمتام في النطق استعارة، ولم يكن يجب أن يشبه الحقيقة بالاستعارة ". لكن القاضي الجرجاني عد هذا البيت من جيد شعره [1]، ولم يوضح أسباب اختياره له. وقد يكون هنا بعض الخلل أو اللبس؛ لأن عبارة ابن وكيع غير واضحة، فصدر البيت يتضمن صورة تعثر الخيل بالرؤوس منقولة كما هي من الواقع، يكني بها عن كثرة القتلى، أما عجزه فصورة أخرى تقابل وتعادل الصورة الأولى، فكما تجد الخيل صعوبة في الحركة لكثرة الرؤوس، يجد التمتام صعوبة في تجاوز التاءات. فالاستعارة خفية، والصورة مبنية على تشبيه الحالين، يرتبطان بحرف التشبيه (الكاف)، والصورة العامة تتمحور حول الجهد في التنقل المشترك بين الصورتين، والمعنى المقصود كثرة القتل في أعدائه.

لكن المبالغة في إطلاق الخيال وفسح المجال للمجاز، لا يتناسب في خطابه النقدي مع النظام المؤسس على العقل؛ ولذا يشترط - مثل غيره - في الاستعارة صحتها وموافقتها للمعنى، فقول المتنبي [2]:

وربيعا يضاحِكُ الغيثَ فيه زهر الشكر من رياض المعالي

نفحتنا منه الصبا بنسيم رد روحا في ميت الآمال

اعتبر أن البيت الأول مستوفي الأقسام، مليح النظام، وهو **كله استعارة**، لكنه لم ينتظر حتى " توهم أن لها حقيقة نفحت منه الصبا بنسيم؛ ولا معنى لتخصيصه الصبا بذلك، فهو يتعلق برياض المعالي رد الروح في ميت الآمال. فأما إحياؤه الآمال فمن قول أبي تمام:

أحيا الرجاءَ لنا برغْم نوائب كَثُرت بِهن مصارع الآمال

جعل إحياء الرجاء بجود الممدوح، وذكر مصارع الآمال بالنوائب؛ فكلامه **أصح استعارة** وأولى بالمعنى " [3]. ولكن أين هو الخلل في هذه الاستعارة التي اعتبرها ابن وكيع غير صحيحة. ربما لم تكن ليست المشكلة في بنائها بل في تصور ابن وكيع نفسه للمستوى المجازي للخطاب. فهو يتقبل أن يضاحك الغيث زهر الشكر، ولكنه يتصور انتهاءه هنا ولا يتقبل أن يمتد، بينما بنى المتنبي الاستعارة كلها على ما سيعود من الممدوح عليهم؛ أي أن تنطلق من الاستعارة (نفحات الصبا بنسيم الصبا)

---

(1) الجرجاني: الوساطة، ص: 166.

(2) المنصف، ص: 466. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 311/3.

(3) المنصف، ص: 466-467. وبيت أبي تمام في ديوانه، ص: 453. والرواية فيه (بسط الرجاء).

نحوهم. فقليل العطاء يحييهم، ثم إن لاستخدام كلمة (الصبا) أهمية خاصة، ليس باعتبار دورهـا في الاستعارة، بل لارتباطها بمدلولات هامة تختزنها الذاكرة الشعرية العامة. كم أن تركيـب الـصورة الذي لم يقبله ابن وكيع هو ما سيعرف عند النقاد والبلاغيين بالاستعارة الترشيحية أو المرشحة [1]، فما قاله عن توهم المتنبي أن المشبه به حقيقة هو توسيع للصورة بذكر ما يلائم المشبه بـه. وهـذه الإضافة هي جوهر الصورة بل تتضمن المعنى المقصود أساسا. فمن زار الممدوح وجد ربيعا.. منـه يسري نسيم يرد الروح للآمال الميتة، فعودة الحياة بالربيع إلى الكون كله تمتد إلى ميت الآمال، إي إلى أرواح البشر، فيبعثون مع الكائنات.

لقد بقي العقل إذن هو مدار تقبل الاستعارة التي بنيت في الأصل على تعدي الحـدود المنطقيـة وسنن الكرم. ولذلك علق على قول المتنبي [2]:

فإن حلُموا فإن الخيلَ فيهم   خِفاف والرماح بها عـرام

فقال: " وضد الحلم السفه والجهل، وضد الحلم عند أبي الطيب الخِـفّة وليس كذلك إلا على سبيل التسامح في العبارة والمجازفة في الاستعارة " [3]، وقد فهم العكبري وكذلك البرقوقي [4] من الخفـة سرعة العدو أو الجري فقط؛ أي المعنى الحقيقي للفظ، بينما فهم منه ابن وكيع معنى خفـة العقـل فانتقد وقوعه مقابل الحلم، ولذا اقترح صياغة أخرى: (فإن ثقلوا فإن الخيل..) [5]. وربما كان فهمه أقرب إلى سياق البيت، إلا رفض كلمة الخفة أو قبولها على مبدأ التسامح قد لا يكون قويـا، لأن الأحلام (العقول) توصف أيضا بالخفة، فتدل على نفس ما تدل عليه ألفاظ مثل السفه، والجهـل. ولذلك فإن البيت رسم صورة العظمة من خلال تناقض أحوالهم مع الناس في اختلافهم، فحلمهـم ووقارهم الكبير، يجتمع مع إقبالهم على الحرب، فالخيل والرماح لا حلم لها، بل هي فيها طائشة.

---

(1) وهي: " ما ذكر معها ملائم المشبه به كما في قوله تعالى ﴿أُولَئِكَ الذين اشتروا الضلالةَ بالهدى فما ربحت تِجارتهم﴾ "، السيد أحمد خليل: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بـيروت، 1968، ص: 232. وابن حجة الحموي: خزانة الأدب، 111/1.

(2) المنصف، ص: 410-411. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 77/4، وبشرح البرقوقي، 198/4.

(3) المنصف، ص: 411.

(4) ينظر: شرح العكبري، 78/4، وشرح البرقوقي، 198/4.

(5) المنصف، ص: 411.

ويقف أيضا عند بيت آخر من نفس القصيدة، وهو قول المتنبي (1):

نصرعهم بأعيننا حياءً   وتنبو عن وجوهِهم السهام

فيرى أن " تصريعهم بالحيا حسن، ونبو السهام عن وجوههم بلا علة توجبه إلا صلابة بشرا م فهذا في الهجاء أدخل " (2).

ومن الواضح أن الرغبة في إخضاع تركيب الاستعارة إلى العقل جعله يقيمها بعيدا عن حقيقتها، فقد فهم أن المقصود من نبو السهام عن وجوههم كناية عن صلابة بشرا م، بينما لا يوجد في البيت ما يدل على ذلك فضلا عن المتنبي لا يصل في المدح إلى هذا الحد. والبيت مؤسس على تكامل حركتين: تصريع بالحياء، ونبو للسهام، وليس على تقابلهما؛ أي أن المقصود ليس: نصرعهما حياء بينما تنبو السهام عن وجوههم، بل المعنى: نصرعهم حياء وتنبو كذلك السهام عنهم. فإرادة السهام تتجه إلى البعد والارتفاع عن وجوههم حياء منهم، بينما يخفضون هم أبصارهم أمام أعيننا من الحياء. ولو أردنا تبريرا عقليا لهذا الفهم لبناء الاستعارة لوجدناه في لفظ (وجوههم)؛ لأنه كان بإمكان المتنبي لو قصد المعنى الذي رآه ابن وكيع أن يقول (جباههم- جلودهم- صدورهم..) ولكنه اختار الوجه، لأن الحياء يكون عند المواجهة واللقاء المباشر.

ويعتقد أن الاستعارة قد تكون (غير مليحة) كما في قول المتنبي (3):

أكلت مفاخرك المفاخر وانثنت   عن شأوهن مطِي وصفي ظُلَّعا

قال: " أكلت استعارة غير مليحة. ولو قال (فضحت) كان أحسن ". والحقيقة أن كلا اللفظين ينطبق على تكوين الاستعارة العام، لكنه اعتمد تجزئة الصورة وتعامل مع المكون اللغوي بعيدا عن السياق. وربما تكون حساسية ابن وكيع للألفاظ هي السبب في الحكم؛ لأن الصورة العامة للمفاخر تأسست في تشبيه المتنبي لها بكائن أو خيول قوية سابقة؛ ولذا وردت في الاستعارة لفظة (أكلت). لقد انطلقت المفاخر فابتلعت مفاخر غيره ولم تدركها خيول شعر المتنبي ووصفه بل بقيت قاصرة عن بلوغ مداها. وتستمر الصورة (4):

---

(1) المنصف، ص: 411. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 78/4.

(2) المنصف، ص: 411.

(3) المنصف، ص: 458. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 9/3.

(4) المنصف، ص: 458-459.

وجريـن مجرى الشمس في أفلاكها   فقطعن مغربها وجزن المطلعا
لو نيطت الدنيا بأخرى مثلها   لعممنها وخشين أن لا تقنعا

فالمفاخر منطلقة، عمت الأرض أو الأرضين، جرت كالشمس فدارت حول الأرض، بل لو وضعت مع الدنيا دنيا أخرى غيرها، لأصابت مفاخره وأفضاله الجميع، وخافت ألا يقنع.

وتجزئة الصورة على النحو الذي تعامل به ابن وكيع معها، جعله يرى أن " جري الشمس في أفلاكها معلوم أنه يقطع مغربا ويجاوز مطلعها " [1] . بينما هي في الأصل عنصر ضمن عناصر أخرى يشير إلى المسافة التي تقطعها المفاخر، فتطوف الدنيا وتعمها، وتعود خائفة ألا يرضى الممدوح.

ولا بد أن التناول الذهني للاستعارات حولها إلى مجرد أخطاء، فهو يقيم قول المتنبي [2]:

ولكن هب خوفك في حشاهم   هبوب الريح في رجل الجراد

على أنه " استعارة غير صحيحة؛ لأن الخوف عرض والهبوب لا يصح إلا من جسم "، ومن الواضح أن إرادته في تأويل بنية البيت وحملها محمل الخطأ هو وحده ما يبرر هذا التقييم؛ لأنه تناقض حقيقي بين تحديده للاستعارة وفهمه لها، وبين ما تضمنه البيت من نقل العنصر المعنوي إلى هيئة مادية.

وعلى هذا النحو استمر ابن وكيع في تطبيق المقياس العقلي الدقيق على الصورة، فيرى عند تحليله قول المتنبي [3]:

كأن نقابا غيم رقيق   يضيء بمنعه البدر الطلوعا

فالغمام " لا يمنع البدر الطلوع بل يمنعه من الظهور وهو طالع تحت الغمام وهي عبارة غير طائلة وفيها تسامح " [4]، ويقارنه بقول بشار الذي هو في نظره الأصل الذي أخذ منه أبو الطيب:

بدا لك ضوءُ ما انتقبت عليه   بدو الشمس من خلل الغمام

واعتبره " أحسن كلاما لأنه خبر بضوء نقابا من نور وجهها، وشبه وجهها بالشمس والنقاب بالغمام ".

---

(1) المنصف، ص: 458.

(2) المنصف، ص: 355.

(3) المنصف، ص: 366.

(4) المنصف، ص: 366.

والواقع أن الصورتين مختلفتان قليلا:

فالمشبه في بيت المتنبي هو النقاب، فهو كالغيم الرقيق الذي من طبعه وشأنه كغيم، ألا يـضيء بـل على العكس من ذلك، فهو يوحي بالإظلام ويمنع النور، ولكنه هنا يضيء بحيلولته دون طلوع البدر، فوجهها كبدر غير قار، يوشك أن يطلع لولا ذلك الغيم، فالمقصود هو الترقب والتطلع إلى ابتعـاد النقاب ليظهر ما تحته، أما في بيت بشار فيبرز ضوء الوجه من وراء النقاب كما تبرز الشمس خلـل الغمام. فالمقصود ليس التطلع والترقب بل محاولة تبين ما وراء النقاب كما هو.

لقد كان أثر الحدود العقلية أو المنطقية قويا على تدخلات ابن وكيع، وهو يتعمدها لارتباطها بما يهدف إليه من إسقاط الشاعر، ولو قرأنا مثلا قول المتنبي [1]:

وعجِبت من أرضٍ سحاب أكُـفهم   من فوقِها وصخورها لا تـورق

قارن ابن وكيع كعادته البيت بنصوص أخرى يعتقد أنه مأخوذ منها؛ فقد قال بدوي:

لو أنّ راحتـه مـرت على حجـر   صلْدٍ لأورق منها ذلك الحَـجـر

وقال مسلم بن الوليد:

لو أن كفّـا أعشـبت لسماحـة   لبَـدا براحتِـه النبات الأخضـر

وقال ابن الخياط:

عجِبت لِحـراقَـةِ ابن الحُسيـ ـ ـ ـ ـن كيف تعـوم ولا تغـ ـرق

وبحـران مِن تحتِـ ـها واحـد   وآخـر من فوقـها مـطْـبق

وأعجـب مِن ذاك عِـيدانـها   وقد مسهـا كيف لا تـورِق!

وقيمها كما يلي[2]: " يعجب أبو الطيب من أرض سحاب أكفهم فوقها، لم لا تورق صـخورها؟ وخبر البدوي أن يد الممدوح لو مرت على حجر لأورق، فأخبر بإيراق الحجر ولم يتعجب من أن لا يورق. ومعنى بيت مسلم: لو كان ممكنا أن تعشب كف لأعشبت يدك، فخبر أن ذلك غير ممكن، والإخبار بإيراق الحجر أبلغ من إعشاب الراحة، بعد ما دل على أن ذلك غير ممكن. وقد اشترك أبو الطيب وابن الخياط في التعجب، ولكن الصخور أبعد من الإيراق، وإن كانت العيدان قد بعدت من

---

(1) المنصف، ص: 165. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 77/3. وقد تتبع ابن وكيع مـصادره، وكـذلك الجرجاني، الوساطة، ص: 161.

(2) المنصف، ص: 167.

إمكان الإيراق فيها. ولكن ما يمكن أن يورق في حال أقل مبالغة مما لم يمكن إيراقه على حال ".

وهذا النص من خير ما يوضح ضغط التلقي العقلي في إدراك الاستعارة على الممارسة النقدية. فالتعجب أبلغ في سياق الصورة كما مر مع الاستفهام، لكنه يفضل عليه الإخبار؛ لأن المتنبي بتعجبه نقل المعنى إلى مستوى أعلى من التأكيد، فكأنه من المفروض أن تورق، وعدم الإيراق هو وضع غير طبيعي، وهو ما تجافاه البدوي حين علق الصورة كلها على الامتناع (لو أن)، فتقديمه الشعري مقبول عقلا لتحرزه، بينما جازف المتنبي وأبعد في الاستعارة. وحين قابل التعجب في نصي المتنبي وابن الخياط، أوضح أن إيراق الحجر أبلغ، لكن المبالغة في إيراق العود غير مستحيلة؛ لأنه يورق في حالات ما، عكس المبالغة بإيراق الحجر.

لكن وظيفة الاستعارة لا ترتبط فقط بإيضاح المعنى البسيط، بل تتصل بالمعنى الخفي البعيد، وهو السبب في وجودها، فليس مراد المتنبي أن يعجب من ندى الممدوح كيف لا يورق الصخر منه، بل إن يديه أو أيديهم تحفهم وترعاهم، وتمدهم بالحياة، وصورة الصخر والأرض البوار الميتة التي يحييها الماء، تختفي خلف المشهد، وفي عمق المتلقي وضميره.

وظيفة الصورة:

لكن الصور تتفاوت في دلالتها على المعنى، انطلاقا من مبدأ استقلال كل من الشكل والمضمون، ومن ثبات المعنى مهما تغير شكله، فقول المتنبي مادحا [1]:

مَلِكٌ إذا امتلأت مالا خزائنه   أذاقها طَعم ثُكل الأم للولد

هو عند ابن وكيع من قول أبي نواس، لا فرق بين المعنيين:

إلى فَتى أم مالِه أبدا   تسعى بجيبٍ في الناس مشقُوق

فجعل بيت أبي نواس أمدح " بقوله (أبدا)؛ لأن ذلك يدل على تفريقه المال في كل حين بغير زمان محدود، وأبو الطيب قال: إذا امتلأت مالا خزائنه، فحدد وخبر أنها لا تفرق إلا عند امتلائها فقد صار لتفريقه زمان دون زمان. ولعله لا يسخو بالتفرقة إلا إذا كثر ماله. فإذا ضاق منع منه ولكن كلام أبي الطيب أجزل، فصار نقله الرذل إلى الجزل أحق بما أخذ ".

---

(1) المنصف، ص: 286. والبيت في ديوانه بشرح العكبري، 72/2. وبيت أبي نواس في ديوانه، ص: 454.

وقد تكون الصورة واحدة فعلا مع بعض الاختلاف، لكن تبرير دلالة بيت أبي نـواس علـى العطاء اللامحدود أكثر من بيت المتنبي، اتجه وجهة أخرى؛ إذ فهم ابن وكيع أن العطاء ارتبط في بيت المتنبي بحالة واحدة من حالات العنصر الأول في الاستعارة، بينما فضل أبو نواس إطلاقه ليعم كـل الحالات، وهذه مسألة ترتد إلى المعانـي المستعملة في قيم المدح وفق الموروث. وكـان يمكـن أن يقـرأ فيها ابن وكيع - طبقا لتوجهه العقلي في تقييم الصور - دلالة أخرى؛ أي أنه من الممكن أن يكون المقصود أن إنفاق المال وانفصاله عن يد صاحبه بعد أن تجمع وكثر صعب لا يفعله إلا كريم حقيقة، فيكون معنى الثكل أوضح في هذه الحالة، لكنه فضل منظورا آخر. فكون ذهاب المـال في الجود في صورة أبي نواس أوضح وأقوى لا يعود إلى الإطلاق بلفظ (أبدا)، بل لأن إذاقة طعم الثكل للخزائن، بسيطة وذهنية، بينما جسد أبو نواس المدلول في صورة امرأة تندب وتعدو مفجوعـة في الناس الذين تفرق (المال/الأبناء) فيهم، ولكنها صورة بنيت على طريقة شعراء السخف الـشعبيين؛ ولذا عده ابن وكيع بناء رذْلا، لا يوافق جلال المدح.

ورغم كل ما قد يلحظ من تعمد لانتقاص صور المتنبي إلا أن ابن وكيع اهتم بعلاقة الـصورة بالمعنى ودورها في إبرازه وتحقيقه، وهذه مسألة مهمة، خففت من قوة الفصل بين الشكل والمضمون وفسحت ا ال أكثر للقراءة وتبادل الفهم. وكثيرا ما ظهرت مشكلة تقدير أهمية الحقيقة وا از في نقده وأثرها على المعنى؛ فحين يقول خلف الأحمر (1):

فكأنـما جهدت أليتـه   ألا تـمس الأرض أربعـه

فوجود الصورة " ووقوع (كأنما) ها هنا يخرجه عن حد المحال "، وبذلك فهو أقرب إلى الـصدق. ولكنه يقف موقفا معيرا من درو الأداة حين يتعلق الأمر بالمدح، فقد قال المتنبي (2):

يقِيت جموعهم كأنك كلّهـا   وبقيت بينهم كأنك مـفرد

وقبله قال ابن الرومي:

بل لو توحدت دونَ الناس كلهم   كنت الجميع وكانوا كالـمواحيد

" فخبر ابن الرومي أنك لو توحدت كنت جمعا، ولم يخبر عنه أنه يرى الجميع كالواحـد.. وأبـو الطيب استعمل (كأن) فصار تشبيها، والتحقيق أبلغ في المدح من التشبيه "؛ أي أن الأداة تباعد بين

---

(1) المنصف، ص: 80. و قد سبق هذا الرجز.

(2) المنصف، ص: 238.

الحقيقة والصورة، ففيها إبقاء للشك، بينما تقرير الصفة من دو ا هو إثبات لها. وهذا عكس لما قاله آنفا عن أهمية الأداة في إخراج الكلام عن المحال، لكن بعض الشراح بقي ملتزما بما لم يلتزم به ابـن وكيع مما قرره، فرأى [1] أن المعنى " أ م لصغرهم في جنبك كأ م لا وجود لهم، وإذا فقدوا كنت أنت كل من بذلك المكان، ثم حقق هذا المعنى بالمصراع الثاني، وأتى بكاف التشبيه دلالة علـى أن هذا تمثيل لا حقيقة، ومعنى لا وجودا ".

ولإبراز قوة الصورة في تحقيق المعنى وإبرازه يقابل ابن وكيع بين عدة أبيات [2]:

قول المتنبي:

لقد حسـنت بك الأيام حتى كأنك في فَـمِ الدنيا ابتسام

وقول ابن الرومي:

فَغدت بك الدنيا وما ظَلمت مفْـتـرة عن كل مبتسـم

وقول البحتري:

فابق أُنسا له فما ضحك الدهـ ـ ـ ـر إلينا إلا وعنـك افْتِراره

وقول ابن الرومي أيضا:

أناس إذا دهر تبسم ضاحكا فعنهم وعن آيا م يتبسم

وفي تحليله وقف فقط عند بيتي المتنبي وابن الرومي. فهذا الأخير " ذكر الابتسام ولم يذكر فما. وهي استعارة يجوز أن يراد با بجة الدهر وبشاشته، وأبو الطيب جعل للدهر فما، وشبهه بابتسامة فحقق المعنى، فرجح كلامه " [3].

ففي استعارة ابن الرومي ينسب التبسم للدهر، لكن الممدوح في تشبيه المتنبي يتحول هو نفسه إلى بسمة من بسمات الزمن؛ ولذا اعتبر ابن وكيع المعنى أظهر وأوضح في بيت المتنبي. ويبدو أنه لم يختر بيت ابن الرومي الأخير لمقابلته ومقارنته ببيت المتنبي اعتباطا، بل عن قصد ووعي بقرب الصورة

---

(1) الكلام للواحدي، ينظر: شرح العكبري للديوان، 336/1.

(2) المنصف، ص: 412-413. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 201/4، بلفـظ (حـسنت بـك الأوقات)، وبيت ابن الرومي في ديوانه، 304/3. وبيت البحتري في ديوانه أيضا، 132/2. أما بيت ابن الرومي الأخير فخلا منه ديوانه.

(3) المنصف، ص: 413.

في البيتين أكثر من باقي الأبيات. فكلاهما يشير إلى الممدوحين كاستثناء في حالات الدهر أو الزمان، واللفظان أدل في التراث والضمير على النوائب وتقلب الأحداث، لكن المتنبي يصور قساوة الـدهر العابس دائما والذي لا يحسن ولا يسعف، ووجود الممدوح غيـر الدنيا فكأنه هو سبب ابتـسام الدهر.

والصورة نقل للكلام من المستوى العادي إلى المستوى الإبداعي،، وقد يكون ذلك مقصده مـن عبارته [1] " وما في تشبيهه بـعد "، لكنه يربط ذلك غالبا بشرط توفر الصياغة المناسبة، لقد قـال عن بيتي ابن الرومي [2]:

يا طيب ريقٍ بات بدر الدجـى   يمـجـه بيـن ثـنـاياكـا

يروي، ولا ينهـاك عن شـربِهِ   والماءُ يرويـك وينهـاكـا

" انظر كيف قرن تشبيه الريق بالماء بلفظ مليح صار به المألوف غريبا والمبتذل عجيبا"، فالريق والماء كلاهما عنصر مبتذل عاد كما أوضح، وتشبيه الريق بالماء صورة مكرورة، فقدت إثار ا، لكن إعادة صياغة ابن الرومي له، واقتراحه علاقات جديدة تربط العنصرين، منح الـصورة مظهـرا إبـداعيا جديدا.

وهو ما يتحقق أيضا بإثراء الصورة بالتفاصيل، فقول العكوك في فرس [3]:

مطّـرد يـرتج من أقطاره   كالماء جالت فيه ريح فاضطَرب

رأى ابن وكيع أن ابن المعتز أخذه فقال:

فكأنه مـوج يـذُوب إذا   أطلقتـه وإذا حـبست جمد

لكن العكوك ذكر ارتجاجه ولم يذكر سكونه، بينما جمع ابن المعتز بين الصفتين. وذكر الحـالتين أو الصفتين أعطى الصورة حركة أكثر، وهو ما يحققه بيت ابن المعتز؛ إذ يزيد في الدلالة علـى قـوة الفرس.

---

(1) المنصف، ص: 399.

(2) المنصف، ص: 86. وبيتا ابن الرومي في ديوانه، 57/3.

(3) المنصف، ص: 19.

3- لغة الشعر وتركيبه

نظام تأليف الشعر:

يتمثل موقف ابن وكيع من اللغة في تحليله لنص المتنبي، ضمن نظرته إلى المنهج الفني للشاعر كما حدده في خطابه النقدي. وقد اتضح في الفصول السابقة أنه آمن بتغير بنية لغة النص الشعري انطلاقا من تغير ظروف التلقي نفسها؛ أي تغير المجتمع وتغير علاقته بالشعر عموما. فقد أوضح أن الأساس في الشعر المحدث أنه ينجز ويروى ليطرب، عكس القديم الذي يلتمس منه العلم واللغة [(1)]، فلا معنى إذن للتعلق بالمستوى اللغوي الموروث، فهو يدخل ضمن مكونات ثقافة الشاعر، وفي مراحل دربته وتكوينه، لكنه لا يشكل مرجعا جماليا يحاكى و يقلد في الظواهر اللغوية التي شكّلته، " فلو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم، ووصف المهامه والقفار والإبل.. ما رويت " [(2)]، فالتواصل مع المتلقي المحدث مرهون بلغة يفهمها ويأنس بها، وهو يبتعد عن النص كلما ابتعدت عنه لغته.

فقد أدرك أثر (الحداثة) في لغة الشعر، ولهذا فرق مثل القاضي الجرجاني [(3)] بين توجهين في بناء لغة الشعر، فنحن نجد " تعقيدات يحتمل ورودها لبدوي لا يعرف **الاختيار**، ويستعمل وجود الاضطرار؛ فأما **المحدث المطبوع** فلا عذر له أن يأخذ من الكلام جوهره، ويصطفي منه متخيره" [(4)]. والناقد يتعامل مع نصوص العصر على هذا النحو، فالتعقيدات أو أقفاء الكلام - كما سماها - نمط مقبول و" تطلب له الوجوه إذا كان ذلك من بدوي يتكلم بطبعه " [(5)]. فالبداوة نقيض الحداثة أو (العصر)، ولغتها صورة عنها، وكونها صادرة عن شعرائها وزمنها، لا يجعل منها مرجعا يقتدى به، بل يجب تفهمها فقط. بل إن هناك مستوى من " التعسف والتعجرف ما لو ورد عن

---

(1) المنصف، ص: 174.

(2) المنصف، ص: 174.

(3) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 17- 18، وما بعدها. وكذلك " بحسب اختلاف الخلقة والطبائع ".

(4) المنصف، ص: 442.

(5) المنصف، ص: 178. وينظر: قدامة: نقد الشعر، ص: 172. وتعجب الصاحب بن عباد من تفاصح المتنبي بالألفاظ النافرة والشاذة " حتى كأنه وليد خباء أو غَذِي لبن، ولم يطأ الحضر، ولم يعرف المَدر "، الكشف عن مساويء المتنبي، ص: 254.

الأفوه الأودي، ما اشتغل الناس بإخراج وجهه، فكيف بمحدث جاء على ساقة الشعراء ؟ " [(1)].

إن فكرة (أخذ الجوهر) و(الاصطفاء) تحيلنا على مفهوم الاختيار في خطاب ابن وكيع، فهي عنوان على منهج الصنعة والتزيين من جهة، ونتيجة لتصور الإبداع كفعل واع من جهة أخـرى، ولكنها وثيقة الصلة بالحداثة، فمن الضروري للشاعر المحدث أن يتخير ويوقع الألفاظ مواقعهـا [(2)]، لأن البيت الجيد الصنعة هو الذي " لا يخرج عما يتبع بعضه بعضا ويليق بمعناه لفظه " [(3)].

فالشاعر المحدث يصنع شعره صنعا؛ أي أنه يكون الشكل عن وعي وإدراك لأهميـة العناصـر اللغوية وطبيعتها ونوعها ومستواها، ونموذج الشكل الذي يلبس للقصيدة أو المـرأة الحـسناء (أو القصيدة/الحسناء) هو الذي يؤسس فكرة الانتقاء والاختيار؛ لأن العناصر اللغوية هنا أجزاء في بنيـة حسية هي أول ما يواجه القارئ ويقود ذوقه، ومن ثم حكمه.

وقد تكون هذه قاعدة مهمة في منظوره النقدي؛ لأ ا تنسجم مع منطلقه في فهـم الإبـداع، فالشاعر قد يسيء اختيار الألفاظ أو وضعها مواضعها حينما يقوم بإعادة صياغة المعنى القديم. فقول المتنبي مثلا [(4)]:

مرتك ابن إبراهيم صافيةُ الخمر وهنـئْتها من شارب مسكرِ السكرِ

مأخوذ من بيت للبحتري، لكن المتنبي أساء بنقله " العذب من القوافي إلى المستكره الجافي، وكـلام البحتري في معناه أرطب، وفي لفظه أعذب "، وتعيدنا عبارته هذه إلى أساليب الأخذ التي تحـدث عنها، فهي عموما عمليات تحويل ونقل، والتحويل هو أساسا تغيير في الصياغة والتأليف[(5)]:

- نقل المعنى من اللفظ الرذل إلى الرصين الجزل، وعكسه.
- نقل قبيح المعنى والمبنى إلى حسن المعنى والمبنى، وعكسه.
- رجحان السابق على اللاحق بزيادة في التعبير.

(1) المنصف، ص: 477.

(2) المنصف، ص: 145.

(3) المنصف، ص: 354.

(4) المنصف، ص: 342-343. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 239/2. والمعنى غير واضح، ذكروا أن مرتك ضرورة من أمرتك، أو حذفت همزة مرأتك، والسكر نفسه يسكر من شمائله.

(5) المنصف، ص: 9، وما بعدها.

- نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل على لسان راويه.
- نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي.

فالمسألة تتعلق بالتأليف وانتقاء العبارة؛ لأن " صحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى، فكل من كان أصح تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه " [1] كما يقول الآمدي. ولهذا أخذ حسن التأليف معنى وضع الكلمات في مواضعها، بحيث لا يضطرب، ولا تفسد الصنعة، ويكفي النظر هنا النظر إلى المحصل اللغوي للفظ التأليف؛ أي الجمع ووصل الأجزاء بعضها ببعض [2]. وهذا الجمع أو الوصل يتطلب التزام الصنعة، وذلك يتحقق بعمليات، الانتقاء، والترتيب والربط. وقد مرت الإشارة في البحث إلى الاختيار وسنعود إليه [3]، بينما يرد الإلحاح على عنصري الترتيب والربط كثيرا في سياق ما يعادل مصطلح (التأليف) ويعوضه إجرائيا؛ كالسبك والبناء والنظم والنظام، وكلها مصطلحات تتضمن آليتي الترتيب والربط وتقوم عليها. فقد أشار إلى أن قول المتنبي [4]:

بأبي الشموس الجانحات غواربا   اللاّبسات من الحرير جلاببا

أدنى من قول البحتري:

شمس تألق والفراق غروبها   عنا وبدر والصدود كُسوفُه

لأنه يرجح عليه " بحسن التأليف في الفراق والصدود "، فلا يعبر عن الشموس في ملابس، كما أن البحتري رتب البيت وفق تعبير الفراق والصدود. والمطلوب هو الانسجام في ترتيب الكلمات ليتحقق النظام وجودة الصنعة، أي عدم الخروج " عما يتبع بعضه بعضا، ويليق بمعناه لفظه " [5]،

---

(1) الآمدي: الموازنة، 428/1. ويستعمل ابن وكيع مصطلح التأليف بمعنى النظم، المنصف، 487. وسيوضح ابن الأثير أن صاحب الصناعة يحتاج في تأليفه يحتاج إلى ثلاثة أشياء؛ اختيار الألفاظ المفردة قبل النظم، ثم مشاكلتها بأخواتها (مستوى الفصاحة)، ثم الغرض المقصود (مستوى البلاغة). المثل السائر، 142/1.

(2) ابن منظور: لسان العرب المحيط، مادة (ألف)، 83/1.

(3) وينظر مثلا: المنصف، ص: 352، 198..

(4) المنصف، ص: 428. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 250/1. وبيت البحتري في ديوانه، 235/2.

(5) المنصف، ص: 354.

وربما اتضح ذلك بشكل أفضل إذا قرأنا تقييمه لقول المتنبي [1]:

وإذا سحابة صـد حِـب أبرقت   تركت حلاوة كل وصل علقمـا

فقد قال: " ليس هذا البيت من ألفاظ حـذّاق الشعر؛ لأن ذكر السحابة والإبراق لا يليـق بذكر الحلاوة والمرارة، ولو كان قال:

وإذا سحابة صـد حِـب أبرقت   مـطَرت عيـونُ العاشقين بما دمـا

أو ما شاكل ذلك مما يليق بذكر السحابة والإبراق، أو كان يقول:

إذا مرارة صـد حِـب أبرقت   تركت حلاوة كل وصل علقمـا

فجمع بين الصد والوصل، والحلاوة والمرارة في العلقم، لتصح الأقسام، ويعتدل الكلام، ألا ترى أن الخبزرزي أصح أقساما منه لقوله:

ومن طاعتي إياه يـمطِر ناظري   إذا هو أبدى من ثَناياه لي برقا

فجاء بما يشاكل بعضه بعضا، ويتعلق اللفظ به ". وهذا النص يوضح الأسس التي يقوم عليها نظـام التأليف في نظره؛ أي الاهتمام باختيار ما يليق ويلائم السياق، وتتشاكل فيه الألفاظ [2]، ثم الحرص على وضعه في مكانه المناسب؛ أي ترتيبه [3]، وجودة ربطه حتى " يأخذ بعضه برقاب بعـض " [4]. وكل هذا يلخصه مفهوم النظام أو النظم [5].

الغموض و التعقيد:

إن الإلحاح على النظام في التأليف مرتبط بالمعنى، فقد يقصر اللفظ إذا كان رديئا عن إيضاح قصد الشاعر [6]، بل إن اللاحق قد يرجح على السابق الذي أخذ منه بالإبـانة [7]، فالترتيب الذي

---

(1) المنصف، ص: 121. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 144/4. وفيه (كل حب). والحِب: المحبوب.

(2) المنصف، ص: 501.

(3) المنصف، ص: 320-501-585.

(4) المنصف، ص: 283 و 354.

(5) المنصف، ص: 89-99-156-320-407-338...

(6) المنصف، ص: 183.

(7) المنصف، ص: 416.

يكون النظام قد يفسده، فيلتبس المعنى، كما في قول المتنبي [1]:

وإنك لا تجود على جواد   هِباتـك أن يلقب بالجواد

فهو يحتاج - كما قال - إلى تفسير، " ومعناه: هباتك لا تجود على أحد بأن يلقـب جوادا ". ولا يرتبط لبس المعنى هنا بنوع الكلمات بل بترتيبها، فهو يشبه ما أخذ على بيت الفرزدق الشهير [2]:

وما مثله في الناس إلا مملكا   أبو أمه حي أبوه يقاربـه

فهو لم يسيء اختيار الألفاظ باستعمال ما هو وحشي غريب بل " لأنه لم يرتب الألفاظ في الذكر، على موجب ترتيب المعاني في الفكر، فكد وكدر، ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا بـأن يقـدم ويؤخر، ثم أسرف في إبـطال النظام، وإبعاد المـرام " [3]، ومن هنا استنتـج ابن وكيع أن هنالك " تعقيدات يحتمل ورود مثلها لبدوي لا يعرف الاختيار، ويستعمل وجوه الاضطرار، فأما المحـدث المطبوع فلا عذر له " [4]، رغم أن الجرجاني صرح بعدم وجود هذا النوع من التعقيـد في شـعر المتنبي[5]. فكثير من نقاد المتنبي أشاروا إلى (استكراهه للفظ وتعقيده للمعنى) [6]. وربما تكون المشكلة قد حلّت جزئيا عن طريق محاولة بحث وتوسيع إمكانيات الفهم والتأويل، لكن ذلك متعلق خاصـة بالنص في صورته العادية وبنائه المنظم، ولذا فإن المركزي في خطاب ابن وكيـع يبقـى اسـتبعاد الغموض والإشكال من دائرة الصفات المقبولة، بل والخصوصيات الطبيعية في الشعر؛ لأنه لا ينتج في نظره - وفي نص المتنبي بالذات - من عمق في المعنى أو وجود إمكانيات في النص لوجـوه تأويـل عديدة، بل من تعمد للمتنبي للإغراب والتعقيد.

ولهذا رأى أن قول المتنبي مثلا [7]:

---

(1) المنصف، ص: 352. والبيت في ديوانه بشرح العكبري: 359/1، وشرح البرقوقي: 79/2.

(2) ينظر: الجرجاني: الوساطة، ص: 416. وينظر: المرزباني: الموشح، ص: 152-162-165، وعبد القـاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 20و66.

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 21.

(4) المنصف، ص: 242.

(5) الجرجاني: الوساطة، ص: 419.

(6) ومن أشهرهم: الثعالبي، يتيمة الدهر، 153/1. والحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 44-46-47، وينظـر: محمد عبد الرحمن شعيب:المتنبي بين ناقديه، ص: 114.

(7) المنصف، ص: 275-276. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي: 118/3. والشانيء: المبغض.

ولو نقَصت كما قد زِدت من كَرم   على الورى لَرأوني مثلَ شانِيكَا

يحتاج إلى توضيح، والسبب هو ما يراه فيه عجرفة وقبح تكلف، وفسره البرقوقي [1] بأنه " لو نقُصت أنا عن الناس كما زدت أنت عليهم لرأوني في الذلة والقلة مثل عدوك الذي يبغضك "، فمعناه في النهاية واضح وقريب، لكن القاريء حين يتواصل مع البيت لأول مرة، يتشتت ذهنه مع التناقضات المتوالية؛ نقصت، زدت، أنا مثل شانيكا، والصياغة لا تمكنه من إدراك المقصود إلا بعد تمعن.

ومن أشد صور تعقيد البناء في التأليف والتركيب، بيته الشهير [2]:

أنى يكونُ أبا البريةِ آدم   وأبوك - والثقَلان أنت - محمد

فهو بيت فيه " كلفة وليس بلفظ مطبوع ولا ملتذ المسموع، وفي إعرابه مطعن، وتقديره: كيف يكون أبا البرية آدم وأبوك محمد، وأنت الثقلان " [3]. قال الحاتمي: " وربما يريد أنت الإنس والجن، وآدم واحد من الإنس، وأبوك محمد، فكيف يكون آدم أبا البرية؟..وهذا تعسف شديد، وم ذهب عن الفصاحة بعيد " [4]، وهذا تفسير البرقوقي أيضا [5]، فما دام الممدوح هو شجاع بن محمد، فإن (أبوك) مبتدأ خبره (محمد)، فيكون المعنى: كيف يكون آدم أبا البرية، وأبوك محمد، وأنت الثقلان؟. ويبدو أن المعنى يظل باهتا قليلا رغم هذه الاقتراحات في ترتيب الكلام، وقد يكون قصده أن آدم لا يكون أبا للبرية مادام أبوك هو محمد، وأنت الثقلان؛ أي أن الثقلين هم من نسل أبيه محمد لا من نسل آدم ما دام هو نفسه الثقلان.

ولن يعجب الباحث إذن، متى لاحظ هذا الإلحاح من ابن وكيع على الوضوح، فهو فضيلة ومزية؛ لأن شعر المحدثين عنده يتميز بتساوي المتلقين أمامه " لقربها من الأفهام، وإن الخواص في

---

(1) شرح البرقوقي: 118/3. وشرح العكبري، 380/2.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 241. ونقل هجوم النامي في رسالته على هذا البيت، الذي في ديوانه بشرح البرقوقي، 62/2.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 241. وهو نفس تفسير الثعالبي: يتيمة الدهر، 154/1، والحاتمي في الرسالة الموضحة، ص: 47. وقد قدم ابن وكيع تصورا لاحتمال آخر.

(4) الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص: 47.

(5) البرقوقي: شرح الديوان، 62/2.

معرفتها كالعوام " [1]، فالتعقيد ضد النظام، وعكس منهج المحدثين، وعلى الرغم من انجرافه وراء تحامله على المتنبي في تطبيقات عديدة على أبياته، إلا أن ملاحظته مهمة، لأنها تصور يدل - كما قال إحسان عباس - " على نزول الشاعر على روح العصر، فما دام الناس لا يمكن أن يفقهوا الغوص على المعاني، والأساليب التي تنتحل جزالة البداوة.. فليقدم لهم الشاعر شيئا سهلا بسيطا فيه عذوبة في اللفظ ورقة وحلاوة.. ولأول مرة نجد النقد يتطلب من الشاعر أن يلبي الذوق العام، لا ما أقره العرب - كما فعل الآمدي - ولا ما تريده الطبقة المثقفة - كما نلمح عند قدامة وابن طباطبا والحاتمي- " [2].

طبيعة اللغة الشعرية ومستواها:

فكرة الوضوح كما أشار إليها إحسان عباس آنفا، تبين انسجام عنصر اللغة الشعرية في خطاب ابن وكيع مع منظوره العام في الصنعة والنظام، رغم التناول التجزيئي لهذا العنصر كغيره. وربما يكون جانب اللغة أوفر العناصر؛ باعتبار أن المادة الحادثة أو الطارئة على المعنى القديم السابق في الوجود، تتمظهر، حتى في حالة التصوير أو المعنى، في شكل تركيب أو عبارات بل وألفاظ. فالغاية هي استيفاء النظام غاية الحسن والتمام، وذلك بالحصول على " المعنى اللطيف في اللفظ الشريف " [3]. وفكرة النظام وترتيب الأقسام وتشاكل التركيب[4] تحيل-كما سبقت الإشارة إليه - إلى الصنعة، التي هي المعادل لمفهوم الحداثة بالنسبة إلى ابن وكيع.

ولهذا السبب فإن المصطلح المركزي في خطاب ابن وكيع هو **الانتقاء**. فالصنعة (أو الاحترافية) تتناقض مع البساطة التي تعني عدم التروي وإرسال الكلام غفلا دون تخير، فتلك كما أوضح سمة الشاعر البدوي أو الأعرابي، فسر جودة البناء يعود إلى حسن التخير والانتقاء، والخطأ هو سوء اختيار.

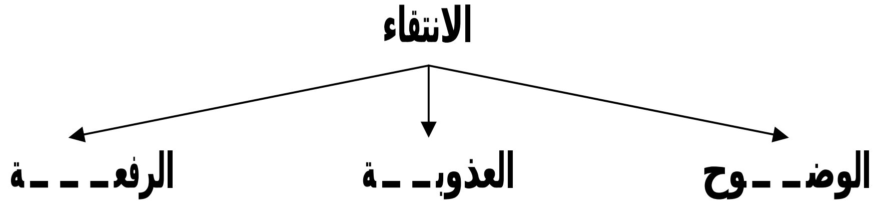
وما دامت اللغة هي الصورة المادية التي يتحقق فيها النص الشعري ويوصل الرسالة إلى المتلقي،

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 174.
(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 310-311.
(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 7.
(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 121.

ويتعامل معها الناقد كذلك، فإنها الجسر الوحيد الذي يصل المعنوي بالقارئ ليتحول إلى معنوي مرة أخرى في ذهنه، وكل العناصر الأخرى من خيال أو بديع متضمنة في اللغة، وعبر عنها بها. والخطأ في اللغة أو مستواها أو احتيار أجزائها يفسد العناصر الأخرى، وبالتالي المعنى.

وربما اتضح للباحث إذا قام بمسح مواقف ابن وكيع وعباراته من متنه النقدي أن يتصور نظرته إلى لغة الشعر على النحو التالي:



ويوضحه بشكل عام، اعتباره أشعار المحدثين قائمة على قرب المأخذ والعذوبة والحلاوة [1]، متميزة عن طريقة القدماء أو الأعراب. ويمكن تتبع هذه المبادئ العامة التي تحكم العبارة الشعرية من خلال عدة صفات ترتبط بها وتحققها.

الوضوح: وهو ما عبر عنه آنفا بقرب المأخذ؛ إذ لا يتأسس الشعر المحدث على الإبهار بالمستوى اللغوي الغريب بل إن الشعر يتنافى مع التعقيد، وأفضل من يؤدي المعنى هو الأسهل كلاما [2]، وهي عبارة ترددت كثيرا في نقده، بصور متطابقة، فينبغي أن يكون كلام الشاعر" أوضح لفظا " [3]، أو " أسهل وأقرب وأوضح وأعذب " [4] ، فهو قيمة تزيد في شعريته مما يجعل يرجح على غيره؛ لأنه " كلام واضح " [5]. فالنص الملتبس بسبب تعقيد عبارته [6]، ينقطع عن المتلقي ولا يحقق فيه الطرب الذي جعله هدفا للشعر المحدث، كما أنه دليل على تكلّف ومخالفة للطبع، فالصنعة لا تعني التكلف، بل ممارسة الشعر وفق قواعد الاحتراف، والحرص على حسن وجودة تقديم المعنى، أما

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 174و242.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 367.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 200.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 467.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 581.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 429.

التكلف الذي هو تعمل لما ليس ملائما للعصر، فلا فائدة فيه، بل إنه يفضي إلى التعقيد.

ولهذا أشار عدة مرات إلى تكلف المتنبي للشعر " البين التكلف المشبه ألفاظ أهل التصوف " [(1)]. وبعبارة الصاحب بن عباد، فإن مثل هذه الإشارات أسوأ، بحيث " لو وقـع في عبـارات الجنيـد والشبلي لنازعته المتصوفة دهرا بعيدا " [(2)]، مثل قوله [(3)]:

ولولا أنني في غير نوم لَبِت أظنني مني خيالا

ومثله قولـه [(4)]:

إذا ما الكأس أرعشت اليدين صحوت فلم تحلْ بيني وبيني

فقد علق عليهما تعليقا واحدا؛ بأنه " يشبه قول أهل التصوف (خذني مني وغيبني عـني) وإنمـا ينبغي أن يحول بينه وبين غيره "، ولهذا، أبدى ترددا في تحديد معنى نظير مثل هذه الأبيات قائلا [(5)]: " ومعناه - والله أعلم- "، وعبارته تشير بوضوح إلى خفاء المعنى بسبب تكلف المتنبي -كما يرى- لغة وتعبير المتصوفة.

العذوبة: وهي ترتبط بالوضوح وبغاية الإطراب في الشعر؛ إذ غالبا ما يؤدى التعجرف في التعـبير وتكلف الغريب إلى تعقيد النص من جهة، والذهاب بسلاسته من جهة أخرى؛ ولذا يحضران غالبـا متلازمين في عبارته النقدية، فقد قارن مثلا بين أبيات للمتنبي وابن الرومي وابن المعتز، وانتهى إلى أن " كلام أبي الطيب أخفى وأصعب وكلامهما أرق وأعذب " [(6)]، أو أن الـنص " أسـهل كلامـا وأعذب نظاما " [(7)]، وقد انتقـلت العذوبة من وصف اللفظ إلى التعبير نفسه ونظامـه. والمهم أن

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 93. وقد عقد شوقي ضيف مبحثين لتصنع المتنبي لمصطلحات التصوف وأفكاره ولعبارات الصوفية وشاراتهم، ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعرف، مصر، ط5/1965، ص: 313 إلى 325، ويرى – بعد مناقشة آراء الباحثين – أن هذه الأساليب بعثت فيه حالا من الغلو والمبالغة في مـدح أصحابه، إذ كان يذهب مذهبهم في المبالغة، فيخرج إلى ضروب غريبة من الغلو والإفراط، ص: 323.

(2) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوىء المتنبي، ص: 252، وص: 256.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 516. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 339/3.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 340. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 325/4.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 498.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 481.

(7) ابن وكيع: المنصف، ص: 367.

العذوبة هنا تعادل الرقة، وهما نقيض الصعوبة والخفاء. ويستعمل ابن وكيع مصطلحات متداولة في النقد القديم يسير في نفس المعنى؛ مثل " كثرة الماء والرواء " [1]، وهذه صفة متغيرة غير ثابتة فقد يكون النص أيضا "قليل الماء ، ناقص الرواء " [2].

وليس غريبا أن يلح (ناقد/شاعر) من القرن الرابع، مولع بشعر الطبيعة والخمر والغزل بهذا المبدأ، ويقيم على ضوئه كثيرا من نصوص المتنبي وغيره، بل يتعقبها بتدقيق، فلفظ شسوع مثلا الذي مر بنا هو في تقديره " لفظ غير عذب " [3]، وكأنه لا يصلح للشعر، لكن المقصود أنه لفظ قليل الاستعمال في بيئة جديدة متحضرة لا تتحمل مثل هذه الألفاظ التي انزوت في القاموس فقط بعد هجر الناس ومن ثم الشعراء لها.

فالنصوص تتباين من حيث درجة عذوبتها، فقد يكون " الكلام أعذب من الكلام " [4]، رغم أن الشاعر غير المعنى السابق بإيجازه، لكن عذوبة أبيات السابق وضعت في مقابل اختصاره، فصارا متساويين، ومنه يكون الحق في المعنى للسابق. وحتى إذا لم يكن الأمر يتعلق بالمتنبي، فإن القاعدة تبقى أساسية في النقد، فقد قارن مثلا بيتين لإسحاق الموصلي بغيرها للمتنبي وبشار، ورأى أ ا " معان متساوية وألفاظ متدانية..ولاسيما إسحاق فإنه أعذبم لفظا وأملحهم طبعا؛ وقد ذكر إسحاق أنه أنشد الأصمعي هذين البيتين على أ ما لأعرابي متقدم؛ فقال: لمن هذا الديباج الخسرواني؟ قال: فقلت: هي لي؛ وهي بنت ليلتها، فقال: لا جرم إن فيها ضعف التوليد " [5].

الرفعة: وقد تبدو هذه الصفة منافية لمبدأ الوضوح، خاصة وأن سمو اللغة يوحي ببعض البعد والتعالي عن مستوى بسيط أو عام، لكن المقصود غير ذلك؛ فالمنظور الأساسي لابن وكيع الذي هو الصنعة وجود ا وثيق الصلة بمنحى الاختيار والانتقاء، فرفعة اللغة لا تعني تعاليها إلى لغة بعيدة أو حوشية، إنما المقصود ترفعها عن مستوى اللغة (الميتة) بفرط الاستعمال، إن في الشعر وإن في كلام العامة.

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 313.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 294.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 364.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 388.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 315.

ولهذا جعل من أصول الشعر " الاستعارة البديعة في الألفاظ الرفيعة " (1)، وقد ذكر الثعالبي أيضا في مآخذه على المتنبي " الركاكة والسفسفة بألفاظ العامة والسوقة ومعانيهم " (2)، كما أن ابن وكيع يعلق على بيت المتنبي (3):

أهِـنْـلي تأخـذُ النكـباتُ منه ويجزع من ملاقـاة الحِـمام؟

قائلا: " ليس هذا من المعاني البديعة ولا الألفاظ الرفيعة "، ولم يشرح أو يعلل موقفه، وربما كان قصده تواضع وشيوع المعنى و بساطة الألفاظ.

فلا تتناقض إذن صفة الرفعة مع الوضوح والعذوبة، بل مع بساطة مستوى اللغة وانحدارها إلى المبتذل العامي؛ ولذا وصف أحيانا اللفظ بأنه " مستبذل " (4)، فرغم أن اللغة مؤسسة يشترك فيها الجميع، يستعملو ا ويتداولون ألفاظها، بل ولا يصح وصف مستعمل الألفاظ بالسارق، إلا أنه يميل إلى خصوصية اللغة الشعر، وسموها إلى ما التعبير المتميز، وربما كان في ما يردده من وصف اللفظ بالفائق ما يشرح هذا المعنى، وكأن الرفعة تجاوز لما هو عاد، فقد قال عن بيت المتنبي (5):

أبـا سعيد جنـبِ العِـتابا فَـرب رائِـي خطَـأٍ صوابـا

" ليس فيها معنى رائق ولا لفظ فائق "، فيبدو أن مراده هو مقياس التداول والابتذال المرتبط أصلا في ذهنه بالمعنى وليس فقط باللفظ أو التعبير.

وقد يقود تفريع لغة ابن وكيع النقدية حول لغة الشعر إلى العناصر التالية:

الفصاحة: وهي شرط في النص، فينبغي أن يكون لفظ النص فصيحا (6)، فقول أبي العتاهية (7):

كأن عتـابة من حسنها دميةَ قس فـتنت قسها

" قصر لفظه عن الفصاحة "، وقد يكون في هذه الملاحظة ما يقرب هذه الصفة من الرفعة وتجافي

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 65.

(2) الثعالبي: يتيمة الدهر، 160/1.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 255. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 163/4.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 89.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 202. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 233/1.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 58.

(7) ابن وكيع: المنصف، ص: 29.

الابتذال والبساطة؛ إذ لا يتضمن بيت أبي العتاهية أخطاء أو ألفاظا غير صحيحة، إنما هي صياغة بسيطة قريبة، بدت له لا تتناسب مع المستوى المرضي للشعر. ولكنه في خطابه يرفض الخلط بين الفصاحة والتفاصح، الذي يعيدنا إلى مدلول التكلف، كما في قول المتنبي (1):

أشاروا بتسليم فجدنا بأدمع   تسيل من الآماق والسم أدمع

فهو من قول ابن دريد:

لا تحسبي دمعي تحدر إنما   روحي جرت في دمعي المتحدر

وبين ابن وكيع أنه " يبعد عن لفظ من تقدمه في الرونق والبهاء وكثرة الماء؛ ولو لم يكن في بيته إلا ما تفاصح به من قول السم..". وقد قرن بين الجفاء والتكلف والتفاصح عند قراءته قول المتنبي (2):

إذا عذلوا فيها أجبت بأنة: حبيبتا قلبا فؤادا هيا جملُ

فقال إنه " ترقق جاف متكلف، ومتفاصح متعجرف "، وقد تتبع كثيرون هذا التكلف والتناقض بين موقف الرقة وتعالي العبارة. فالفرق ظاهر بين الفصاحة المرادفة لحسن انتقاء العبارة مما يضمن عذوبة ورقة وانسجاما، وبين الفصاحة التي هي تعمل وتطلّب للفظ الشاذ أو المهجور. ولكن الشاعر مطالب أيضا ألا يل إلى مستوى لغة العامة، مثل لفظ (المخشِلب) الذي استخدمه المتنبي في قوله (3):

بياض وجهٍ يريك الشمس كالحة   ودر لفظ يريك الدر مخشِلبا

فقد " جعل أبو الطيب كلام العامة لغة وأصلا يبنى عليه ويستدل به، أي عربي عرف المخشلب قط؟ وفي أي شعر ورد لفصيح أو مولد حتى نجيزه له؟ "، وموقف ابن وكيع صورة للإيمان بثبات اللغة، رغم أنه ممن توجهوا إلى لغة العصر، فسهولة العبارة ليس تدنيا إلى لغة العامة التي لا يجد لها أصلا يستدل با عليه. وقد يكون في هذا صورة للمحافظين من اللغويين الذين تعقبوا زلات الشعراء، ولذلك ركز على عنصر صحة اللغة في الفصاحة، فما هو خاطيء لغة، لا يصح اعتباره فصيحا،

---

(1) المنصف، ص: 173. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 344/2. والسم: لغة في الاسم.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 216. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 298/3. وينظر: الصاحب بن عباد: الكشف عن مساويء المتنبي، ص: 254.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 394. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 241/1. وقال البرقوقي المخشلب: خزر أبيض، وهي كلمة نبطية.

حتى ولو لم يكن من لغة العامة، فيشير مثلا إلى أن الرباعي في التفضيل لا يكون (أفعلَ) كما ورد في شعر المتنبي، فلا يقال: (أفضى مِن)، بل (أشد إفضاء مِن) [1]، وكذلك ما أخذه على شعراء سابقين من قول بعضهم (أجياد)، وإنما له جِيد واحد [2]، والأمثلة كثيرة، خاصة في شعر المتنبي [3].

الجزالة: وقد عد ابن وكيع، كما مر، نقل الشاعر اللفظ أو النص من الرذل إلى الجزل، مما يعطي الشاعر الآخذ الحق في المعنى، لأنه ينطلق من اعتبار تقديم المعنى، فهو في النص الأول ضعيف لا يرقى إلى درجة ومستوى المضمون الذي هو جيد وغير معيب، فالخلل في التقديم؛ أي في الشكل القاصر. ومنه اهتم في تطبيقه بتفوق نص على آخر من حيث جزالته وضعف الآخر، فلاحظ مثلا في دراسته لبعض أبيات المتنبي أن في كلامه " جزالة تفضل أبا نواس" [4]؛ أي أنه أرجح [5]، بل إنها ذات علاقة وثيقة بالمعنى، ولا تعوق تأديته أو تقريبه من المتلقي، فقد يكون الشاعر " أكثر إبانة، وأرجح بالإبانة والجزالة [6]. وهذه مسألة مهمة؛ لأن الجزالة وقوة العبارة لا تعني غرابتها أو صعوبتها؛ فقد رأى عند قول المتنبي [7]:

لِـهون المـال أفْرشـه أديمـا   وللتفريـق يكـره أن يضيعـا

أن علي بن الجهم خبر " بنظير ما خبر به أبو الطيب بكلام سهل، ولفظ جزل "، في قوله :

ولا يجمع الأموالَ إلا لِبـذِلـها   كما لا يساق الهَـدي إلا إلى النحرِ

" بنظير ما خبر به أبو الطيب بكلام سهل، ولفظ جزل "، فالطبيعي أن تجتمع قوة ألفاظ العبارة إلى وضوحها وسهولتها. وقد يكون ذلك معادلا (للرصانة)، التي تناقض الهجنة؛ إذ قد يرد في لغة النص

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 476.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 37.

(3) ينظر أمثلة على اللحون والأخطاء في المنصف على سبيل المثال ، ص: 192-197-418-421-292-288-276-354-319-344-218-476-478-597-618-441-447...

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 199.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 102- 328.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 416.

(7) ابن وكيع: المنصف، ص: 368-369. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 361/2.

وعبارته " لفظ هجين غير رصين " [1]، ومن هنا علق أيضا على بيت للمتنبي بأن لفظه هجين وقال عن بيت لآخر مثله، إنه أجزل [2]، وهو ما يشير إلى ارتباط الرصانة بالجزالة، ومقابلتها لصفة الهجنة. فالمقصود إذن هو الابتعاد عن الألفاظ الوحشية [3]، أو الرذلة [4]، والحرص على جودة نص شعري، لا يميل في أسلوبه إلى درجة تجعل منه تعبيرا ساذجا أو تافها. وقد يكون الجرجاني قد لخص هذا التوجه بعبارة واضحة حين قال [5]: " ومتى سمعتني أختار للمحدث هذا الاختيار، وأبعثه على الطبع، وأحسن له التسهيل، فلا تظنن أني أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث؛ بل أريد النمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي، وما جاوز سفسفة نصر ونظرائه، ولم يبلغ تعجرف هميان وأضرابه "، فكأنه يعود إلى ما قرره ابن طباطبا من كون "علة كل حسن الاعتدال " [6].

الملاحة: تبدو صفة قريبة جدا لطبع التأنق الذي ينسجم مع الصنعة وينحدر في الأصل منها. لقد لاحظ ابن وكيع أن المتنبي حين قال [7]:

قَتَلْتَ نفوس العِدا بالحديـــــد حتى قَتلتَ بهن الحديدا

أساء التعبير، لأن " العبارة بالقتل عن الحديد غير مليحة، ولكنه يريد القطع، وما زاد إلا معنى أبي تمام:

وما كنت إلا السيف لاقى ضريبةً فقَطعها ثم انثنى فتقطعا

فقطع الحديد أحسن عبارةً من قتله ". ومن الواضح أن الكلمة لم تقيم كلفظة معزولة بل ضمن

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 190-357. ويربطها أحيانا بالحلاوة، فينبه إلى أن اللفظ " هجين غير حلو ولا رصين " 425.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 151.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 174.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 100.

(5) الجرجاني: الوساطة، ص: 23.

(6) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 15. ونصر هو الخبزرزي، أما هميان بن قحافة فهو أحد الرجاز البدو.

(7) ابن وكيع: المنصف، ص: 497. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 89/1. وبيت أبي تمام في ديوانه أيضا، ص: 683.

علاقتها بلفظ (الحديد)؛ إذ لا تعاب لو وردت في سياق آخر، لكن العبارة بقتل الحديـد تتطلـب موقعا مختلفا، أو على الأقل سياقا يبررها.

وقد يتصل بها وصف اللفظ بأنه فائق كقوله إنه " لفظ فائق ومعنى رائق" [1]، وكـان ابـن طباطبا أشار إلى " أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني عجيبة التأليف " [2]. ويـستعمل ابن وكيع أحيانا ما يشبهها ويعادلـها من العبارات التي تدل على الأناقة مثل البهـاء، فيكـون التعبير " أكثر ماء وأتم بهاء " [3].

وكل هذا يعني أن العبارة تستجيب لمباديء العذوبة والجمال في نفسها، فلا تكون قاصرة أو نابية فقد قال عن بيت بشـار [4]: (وإذا أدنيت منها بصلا): " هذا عين اللفظ النابي عن سمع السميع "، وقد يكون تقييم اللفظ هنا ملتبسا بتقييم الصورة نفسها وبالمعنى؛ وربما كانت الكلمة في حد ذاتهـا غير راقية؛ أي أنها تدخل فيما اشترطه في الألفاظ من سلامتها من الغثاثة، كما لاحظه على قـول المتنبي [5]:

وإن ماريتـني فاركب حصـانا ... ومثّلْـه تـخِـر له صريعـا

فقد رأى أن قوله (اركب حصانا) من أغث عبارة، وخلا تقييمه مما يوضح قصده إلا من عبارة تلت السابقة، وهي أنه " كلام ناقص الرواء "، مما يؤشر على ارتباط الغثاثة - كما مر - بقلة الملاحـة، و مثله ما يراه في قوله [6]:

قَبولُك مِـنـه مـن عليـه ... وإلا يـبتدي يـره فظيعـا

فقد أشار إلى أن الشطر الثاني مجرد عبارة غثة، فالمعنى أن قبول الآخذ العطاء منه يعتبره لحبه للعطـاء منة، وهذا مضمون الشطر الأول، لكن استفظاع الممدوح عدم البدء بالعطاء، بهذا التعـبير سـيء، وغير مليح.

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 35.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 7.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 37.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 30، وقد سبق البيت.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 373. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 363/2.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 368. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 361/2.

إن هذا التصور يبدو متصلا بمبدأ تزيين القصيدة المرأة، وغثاثة اللفظ والعبارة هو " رثاثة كسوة " كما قال ابن طباطبا [1]؛ ولهذا فإن غثاثة العبارة لا تخص اللفظ فحسب بل تؤثر في المعنى كـذلك، ويصير الكلام كله رديئا، فقول المتنبي [2] :

إذا ما ضـربت القِـرنَ ثم أجـزتني   فكِـلْ ذَهبـا لي مرة منه بالكَلْـمِ

فهو " كلام غث، ذكر أن الممدوح تعمق الكلام فسأله أن يجعل كلْما منها مكيالا لذهب جائزته "، ويوضح البرقوقي أن المعنى، هو سؤاله أن يجعل من الكلْم أي الجرح مكيالا لجائزته؛ إشارة إلى عنق الجرح، فكل الكلمات التي بنت النص تنسجم مع قواعد الفصاحة والسهولة،فغثاثة العبارة ملتبـسة هنا بالصورة نفسها. وتشبه أن تدل الغثاثة أيضا على ما يدل عليه مصطلح يتردد في متنه النقـدي وهو: البرود والركاكة [3]، وكان ابن طباطبا قد أشار إلى أن على الشاعر " اجتناب ما يشينه مـن سفساف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبردة..والعبارات الغثة " [4]. ولتوضيح ذلك نقرأ موقفه من قول المتنبي [5]:

وقائلةٍ والأرض أعنـي تعجـبا   علي امرؤ يمشي بـوقْري من الحِـلم

فقد رأى أن " قوله (فالأرض أعني تعجبا) قول بارد ركيك، هلا قال:

حليـم تقول الأرض منـه تعجبا   علي امرؤ يمشي بـوقري من الحـلم

فكان يستريح من الكلفة "، وأصل ترتيب الكلام: ورب قائلة وأعني الأرض، فموقفه يتعلق بـنظم العبارة وتأليفها، وكأن بتر البيت واعتماد تعبير تقريري (أعني كذا) ثقيل ركيك، وهو ما تجنبـه في النص البديل الذي اقترحه.

لكن الملاحة متصلة في الأصل بصفة في التعبير تـمنحه بريقا خاصا أو بـهاء كما قال، وتجعله

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 8.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 339. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 178/4. والقرن: الكـفء في القتال.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 339.

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 4.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 339. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 178/4.

مطبوعا "هذا لفظ مطبوع مليح المطابقة سليم من العجرفة وقبيح الكلفة " [1]. والملاحظ أن كـون اللفظ مطبوعا يعني براءته من التعمل والتكلف؛ لأن ذلك التكلف يبعده عن الطبع ويفسد صـورته الصوتية، وهو ما توضحه عبارته عن نص للمتنبي أن " فيه كلفة وليس بلفظ مطبـوع ولا ملتـذ المسموع " [2]، كما يعني أيضا البعد عن التعجرف أو التكلف والتعسف؛ فقول الخليل بـن أحمـد المتداول [3]:

لو كنت تعلـم ما أقول عذرتنـي   أو كنت أعلم ما أقول عـذرتكـا
لكن جهـلت مقالتي فعـذلتنـي   وعلمت أنـك جاهل فـعذرتكـا

" وهذا الجنس قبيح التعسف بين التكلف، وفيه تعب وكد وجهد.." . والتعسف بالكد والجهد يعني الاستكراه المرتبط بالجفاء [4]، فما فيه كلفة وتصنع يستكره التعبير ويخرجه إلى ما هو غير متناسـب أو ملائم، ولذا يتطلب ضرورة لفظا غير شريف لا يقبل حتى من الشاعر القديم، فكيف بالـشاعر المحدث [5].

العلاقات والتجاور: إن هذه الأوصاف السابقة، والمتعلقة بالألفاظ تبدو منطلقة من نزعة انطباعية، تستند إلى وقع اللفظ والعبارة في النفس أكثر مما تستند إلى محددات مادية نستطيع ملاحظتها بسهولة ويسر على جسد النص، فهي تزيد عما تطلبه بعض النقاد، وقد لاحظ عبد القاهر مثلا أن استحسان اللفظ " لا يكاد يعدو نمطا واحدا؛ وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم، ويتداولونه في زما م، ولا يكون وحشيا غريبا، أو عاميا سخيفا، سخفه بإزالته عن موضوع اللغة، وإخراجـه عما فرضته من الحكم والصفة " [6]؛ أي أن الـمطلوب في اللفظ أبسط مما تصوره انطباعية الناقد

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 276. ويرى ابن طباطبا أنه على الشاعر أن " يبدل بكل لفظة مستكرهة لفظـة سهلة نقية ". عيار الشعر، ص: 5.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص:241.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 190. وبيتا الخليل في وفيات الأعيان، 244/2.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 98.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 477.

(6) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص:4.

القديم، بينما ينبغي أن يكون الكلام " سالما من جور التأليف " على حد تعبير ابن طباطبا [1].

وهذا مطلب الصنعة في الأساس، الذي يقتضي التجويد ومراعاة تناسب الألفاظ في تجاورها، ولذا رأينا ابن وكيع حين تعرض للأبيات التي قيل أن أبا نواس أخذ منها، يوضح أن صاحب الأبيات ا هول قصر في تنظيم الألفاظ عكس أبي نواس الذي صحح تناسقها، " ألا ترى أن الغيرة أشبه ها هنا من العسف وأن الميسور مع المعسور أليق بجودة الصنعة من الطفيف " [2]، فكأن هناك استكراها. فللتكلف علاقة وطيدة بالنسج والتأليف، فقد نبه ابن طباطبا إلى " الأبيات المستكرهة الألفاظ المتفاوتة النسج القبيحة العبارة " [3]. و ابن وكيع يتابع بدقة هذا التنافر في صياغة العبارة، وقد ترددت في كتابه عبارة يصف بها سوء التجاور، وإن أخفت بعض الهزء، ففي الكلام غير المنظوم منسجما " صعود من الكلام وحدور يصعب على راويه " [4]، ربما يفجأنا ويبهرنا، لكن " محصوله محقور " [5]. فقول المتنبي مثلا [6]:

وأسعد من رأينا مستمِيح ينيلُ المستماح بأن ينالا

قيمه على أنه " هذا البيت صعود وحدور، وسهول وغور.."، ومعناه أن الممدوح يسعد بأخذ عطائه، وهو معنى كان يمكن أن يعبر عنه بأسلوب راق كما قال زهير [7]:

تراه إذا ما جِئته متهللا كأنك تعطيه الذي أنت سائلُه

فكأنه نقل مما هو عذب إلى ما هو مستكره جاف كما قال. ونفس الملاحظة أبداها على قول المتنبي [8]:

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 14.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 40. فقول أبي نواس (أجارة بيتينا أبوك غيور) أفضل من قول ذلك الشاعر (أجارة بيتينا أبوك عسوف)..

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 40. والأشعار " الغثة الألفاظ، الباردة المعاني، المتكلفة النسج، القلقة القوافي"، ص: 67، أو " الأبيات المستكرهة الألفاظ، القلقة القوافي، الرديئة النسج "، ص: 102.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 32.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 120.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 527-528. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 347/3.

(7) ابن وكيع: المنصف، ص: 528. وقد سبق بيت زهير، وهو في ديوانه، ص: 92.

(8) ابن وكيع: المنصف، ص: 473. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 142/1.

أسفي على أسفي الذي دلـهتنـي عن علمه فَـبِـهِ علَـي خفـ ـاءُ

قال: " هذا كلام فيه صعود وحدور "، وربما اتضح مقصده أكثر إذا دققنا في عبارته، فكأن الشاعر يركب صعوبات، بسبب ضيق يواجهه في الصياغة، فربما " قد أركبته هذه القافية كـل تعجـرف وتكلف " [1]، فمن أجلها يتكلف الشاعر فيكون النص " من غـث الكلام، وهو قليل الركـوب لقافية صعبة، فلما ركب ذلك في قصيدة قليلة العدد استعمل فيها كـل كلفـ ـة " [2]، أو كأنـه يتسلـق، مثل قوله [3]:

طلب الإمارةَ في الثغـور ونشـؤه ما بين كَرخـ ـايا إلى كَلْـ ـواذَا

فالفضل لا يمنعه أن يلي قرية لم ينشأ فيها، " لكنه تسلق على حصول القافية بكلواذا "، بمعنى أنه لم يتجه إلى هذه الفكرة إلا بسبب القافية العويصة التي اختارها وبنى عليها قصيدته، ونفـس الـشيء لاحظه على البيت الذي يليه، ففيه " مع غثاثة لفظه مطعن " [4].

إن هذا التسلّق ليوحي بأن الشاعر يقع أدنى من الكلام أو المعنى، وقد يكون هذا ما قصده أبو هلال حين قال: " ولأن تعلو الكلام فتأخذَه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجا ومتجعدا جلفا، فإذا عملت قصيدة فهذبا ونقحها، بإلقاء ما غث مـن أبيا ا ورث ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجـود منـه حـتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديـها وأعجازها " [5]، فالعلو على الكلام ربما دل على التحكم فيه وعدم الانسياق والاستسلام إلى ما يفرضه، وهي مسألة لا تخص اللفظ، فقد بدأت اللفظة المفـردة تفقد هنا أهميتها، ليحتل الأهمية والاعتبار موقعها، فهي " بمفردها لا تحب ولا تستكره، أو بعبـارة أخرى لا تحسن ولا تقبح، وإنما مكا ا من العبارة ومدى انسجامها مع بقية الألفاظ هو الذي يحدد هذا الحسن أو القبح " [6].

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 307.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 308.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 309. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 187/2.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 309.

(5) أبو هلال: كتاب الصناعتين، ص: 157.

(6) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1968/2، ص: 368.

ولكن التأليف يتطلب مراعاة الانسجام، وقد لاحظ النقاد منذ عهد عمر بن الخطاب المعاظلة في الكلام والعبارة [1]، ورغم اختلاف النقاد القدماء حول مفهومها [2]، فربما كان للباحث أن يكتفي بتحديد أبي هلال لها على أ ا " في أصل الكلام إنما هي ركوب الشيء بعضه بعضا. وسمي الكلام به إذا لم ينضد نضدا منسوبا وأركب بعض ألفاظه رقاب بعض وتداخلت أجزاؤه تشبيها بتعاظـ ـل الكلاب والجراد " [3]. و أوضح توفيق الزيدي بعد استعراض بعض آرائهم حولـ ـها، أ ا " تكلـ ـف الترجيع اللفظي الذي يجر الأديب إلى اغتصاب الكلمات ووضعها في غير مواضعها " [4]، وربما كان في عبارته باغتصاب الكلمات أثرا نتج عن معنى المعاظلة الأصلي بين الأنثى والذكر مـ ـن الحيـ ـوان، لكن ابن وكيع يصف قول المتنبي [5]:

ذَم الزمـ ـانُ إليه مِن أحِبتـ ـه ما ذم مِـ ـن دهره في حمد أحمـ ـدِه

فشبهه مثل الصاحب بن عباد- عن بيت آخر - [6] برقية العقرب، لما رأى من تكلف وتعقيـ ـد، أدى إلى تكلف المفسرين استخراج وجه دلالته، وأشار إلى ذلك البرقوقي كذلك، وهو بالفعل جد معقد [7]، ومثله أيضا قوله [8]:

ولا الضعف حتى يبلغ الضعف ضِعفُه ولا ضِعف ضِعف الضعفِ بل مثلَه ألف

" هذا يحتاج إلى صاحب جبر ومقابلة يحسبه؛ فأما المفهوم من قول الناس، فمن قول أبي نواس:

---

(1) فقد قال عمر في تقديمه لزهير " ولم يكن يعاظل بين القوافي ولم يتبع حوشي الكـ ـلام "، ينظـ ـر:، الـ ـشعر والشعراء لابن قتيبة، ص: 54. وفي نقد الشعر لقدامة: " كان لا يعاظل بين الكلام "، ص: 176.

(2) تنظر بعض آراؤهم حول مفهوم المعاظلة في: نقد الشعر لقدامة، ص: 176، والعمدة لابن رشيق، 264/2.

(3) أبو هلال: كتاب الصناعتين، ص: 181.

(4) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص: 145.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 92. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 182/2. والرواية فيه وفي شـ ـرح العكبري، 80/2 (ما ذم من بدره).

(6) الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوىء المتنبي، ص: 251.

(7) وقد أورد البرقوقي في شرحه،183/2، والعكبري، 80/2، رأي ابن جني والواحدي خاصة.

(8) ابن وكيع: المنصف، ص: 427. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 34/3، وفيه (حتى يتبع)، وقـ ـال إن فيه " من الغثاثة والتكلف والغلو ما ترى ". وقال الصاحب بن عباد ساخرا " وهؤلاء المتعصبون له يـ ـصلح عندهم أن ينقش هذا البيت على صدر الكعبة، وينادى في الناس: قعوا له ساجدين "، الكشف، ص: 265.

آلَ الربيــع فضلتــم فضلَ الخميس على العشيــر

فالمقصود أنك فوق الورى بكثير، ومعنى البيت كما شرحه البرقوقي: ولست أيضا ضعف النــاس حتى يكون ذلك الضعف ضعفين، فتكون أنت ضعف الضعف، ثم تزيد على ذلك بأضعاف حــتى تبلغ ألفا.

وكل هذا يعيدنا إلى سوء فهم الشاعر لتأليف النص الشعري، إذ يعتقد أنه يبهر بالتعقيــد أو الصعود والحدور كما سماه، وليس إلا عبارات " فخمة المسموع، قليلة المنفــوع " [1]؛ أي شــكل فارغ للفخامة، أو أ ا مجرد جلبة وأصوات، فقد ترد أبيات - كما قال - يرعد فيهــا ويــبرق [2]، إشارة إلى غلبة الشكل الفخم عليها دون جوهر أو ماء، كأن هذه النصوص انبنت علــى مخادعــة القارئ بما تظهره من صعوبة تجعله يعتقد أهميتها، بينما كان في استطاعة الشاعر إيــصال المعــنى بأقرب الطرق وأجملها، فما ورد في النص يشبه الحشو الزائد. وقد أشار ابن وكيع مــرارا إلى أثــر الحشــو، بل يرى أن " شعر حســان في الجاهلية، فإنه كان كثير العيــون والفصول، قليل الحشو والفضول " [3]. ولكنه يبحث في أثره الايجابي أيضا، فقول المتنبي مثلا [4]:

محــب الندى الصــابي إلى بذل مالــه صــبوا كما يصبــو المحب المتيــم

أضيفت إليه كلمة (صبــوا) حشوا؛ " لأن الفعل دال على مصدره، وقد يرد مثل هذا لنفي الــشك وتأكيد الخبر "، ذلك أنه أحس أن الكلمة ليست حشوا بمعنى عدم إضافتها دلالة مــا، بــل إ ــا، وبطبيعتها النحوية، تزيد في تقوية معنى الفعل. وكذلك مثل قول الشاعر [5]:

قالت ظَــلُوم وما جارت ولا ظلَــمت إن الذي قَــاسني بالبــدر قد ظَلما

فقد " حشا البيت حشوا حسنا من قوله (ما جارت ولا ظلمت) وهذا من الحشو السديد في المعنى، المفيد "، فالأمر متعلق بالمعنى، والفائدة هنا بمدلول الإضافة، ولذلك لاحظ أنه قد يرد دون طائل [6]،

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 497.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 231.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 34.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 444. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 205/4.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 390. والبيت المذكور لعلي بن الجهم حسب محقق المنصف.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 444-496.

كما في قول المتنبي (1):

وأنك بالأمس كنت محتلـما شيخ معـد وأنت أمـردها

ففي " إخباره (أنه كان محتلما شيخ معد) يغني عن قوله (وأنت أمردها) ويكتفي بقولـه (وأنـت أمردها) عن ذكر (محتلم) وليس هذا من الحشو الحسن، بل كقول أبي العيال الهذلي:

ذكرت أخـي فعـاودنـي صـداع الرأس والوصـب

فذكر الرأس بعد الصداع حشو يستغنى عنه "؛ إذ لا مسوغ له، لأن الصداع لا يكون إلا لوصـف ألم في الرأس. وقد أشار عبد القاهر في تقييمه للحشو على أنه " إنما كره وذُم وأنكر ورد لأنه خـلا من الفائدة، ولم يحلَ منه بعائدة، ولو أفاد لم يكن حشوا، ولم يدع لغوا، وقد تراه مع إطلاق هـذا الاسم عليه واقعا من القبول أحسن موقع، ومدركا من الرضى أجزل حظ، ذاك لإفادته إياك علـى مجيئه مجيء ما لا معول في الإفادة عليه، ولا طائل للسامع لديه، فيكون مثَلُه مثَل الحسنة تأتيك مـن حيث لم ترتقبها.." (2).

ويـسِلم وصف الكلام بالتعقيد والحشو إلى التكرار؛ لأنه تحول إلى عيب في قول المتنبي (3):

العارض الـهتِن ابن العارضِ الهتِن ابـن العارض الهتن بنِ العارض الهتن

فقد علق عليه بأنه لولا " انتهاء القافية لمضى في (العارض الهتن) إلى آدم عليه السلام، وبانتهاء وزن البيت أعلمنا أن ـاية عدد آبائه المستحقين للمدح ثلاثة، ثم يقف هذا الأمر ". وابن وكيع ليس ضد التكرار مطلقا، بل إنه يعتقد إمكانية اللجوء إليه إذا اقتضاه الكلام، كما في بيت المتنبي (4):

كأنّ رقيبـا منكِ سـد مسامِعي على العـذْل حتى ليس يدخلها العذل

وقال: " إعادة العذل ها هنا مرتين قبيح في الكلام، جائز في الشعر "، فما يحتمله الشعر يختلف عن الكلام العادي.

ومما سبق يتضح أن الشروط والمواصفات التي وضعت للكلمة والعبارة، اتجهـت إلى اللفظـة المفردة، لكن المقصـود في الغالب هو نظم الكلام وتأليفه، وذلك وفق ما توجبه الصنعة في نظره من

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 108. وبيت المتنبي في ديوانه، بشرح البرقوقي، 34/2. برواية (وأنك بالأمس).

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 19.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 583. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 348/4.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 217. والبيت في ديوانه بشرح البرقوقي، 299/3.

تأنق وانتقاء، قال أبو هلال [1]: " وتخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئـام الكـلام"، فالمسألة تتعلق بنظام يوصل بصحة علاقاته إلى دلالة هي صميم الشعر، " فالعلاقة بين الأصـوات في الشعر - كالموسيقى تماما - يمكن أن تثير متعة الانسجام الحي، سواء بالأجزاء المكررة أو المنوعة أو المتناسبة. والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثـة: المحتـوى العقلي، والإيحاء عن طريق المخيلة، والصوت الخالص. ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخـرى اتصالا إيقاعيا بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية المطلوبة " [2].

4- البديع:

مذهب البديع:

يعتقد محمد الصغير بناني أن هذا الموضوع " ظل غامض المعالم منذ القديم بالرغم من بـروزه كعلم مستقل يمثل إحدى الدعائم الثلاث التي يقوم عليها علم البلاغة " [3]، وكان شوقي ضيف قد ربط في تحليله بين ظهور مذهب البديع (التصنيع) وانتشار ذوق الزخرف والزينة في كثير من جوانب الحياة العباسية، في العمارة والملبس والمأكل ونحوها، بل وعم حياة الشعراء لما توفر لهم من أموال، ثم نقل إلى حيا م الفنية [4]. وهذه ملاحظة مهمة؛ إذ قرن ابن وكيع بين متصور مذهب البديع مـن رونق ماء وبجة رواء وبراعة واستيفاء النظام غاية الحسن بصورة المرأة الحسناء الحالية التي مثّل بـا القصيدة المحدثة [5]، وقرن أيضا بين العذوبة والرقة والحلاوة في القصيدة وصورة المغني المتوائم مـع الذوق المحدث [6]، وسواء تعلق الأمر بصورة الحسناء الحالية أو بالمطرب الحاذق المتقن، فإن أثر البيئة واضح عليهما. لكن بناني يشير إلى أن الدارس إذا تناول البديع من خلال إطاره الكلامـي الـذي يندرج فيه. فمن هذه الزاوية سيظهر له البديع لا كزخرفة لفظية باطلة ولكن كإجراء فكري أساسي

---

(1) أبو هلال: كتاب الصناعتين، ص: 159.

(2) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 348.

(3) محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص: 330.

(4) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص: 172 وما بعدها.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 7.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 174.

تتم بفضله كل عملية خلق وإبداع " [1]، فهو في نظره " أول محاولة عرفها النقد الأدبي عند العرب للتحكم في العبقرية وإخضاعها إلى قوانين ثابتة. وبالتالي أول محاولة لوضع نظرية لـلأدب كـالتي يطمح إليها اليوم النقاد المعاصرون. لأن البديع المعني بالأمر هنا هو قبل كل شيء تفكير نقدي حول الطريق الذي يجب أن يمر به الشاعر.." [2]. لكن ما ذكره يركز على المستوى النقدي، وقد يكـون منطبقا عليه، وعلى الأخص في مرحلة لاحقة، ويبدو أن القدماء شبه مجمعين على أن البديع موجود قبل أن يبلور كمذهب لدى الشعراء، أو يتأسس كمفاهيم نقدية.

وكان الجاحظ يعتقد أن " البديع أمر خاص بالعرب، مقصور عليهم، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان " [3]، وفي ذلك إشارة إلى ملازمته للغة وقدمه، لكن أبرز من أصل فكرة سبق القدماء إليه إنما هو ابن المعتز، فهو يورد أمثلة للبديع في القرآن والحديث والشعر القديم، " ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن " [4] ، وهو نفسه ما آمن به ابن وكيع وردده، فالشعراء المحدثون عنده " **أكثروا العجب بنوع** من الشعر س**موه البديع وظنوا** أ م أول من اخترعه، وسبق إليه وابتدعه ولم يخترعوه ولا ابتدعوه، بل لعمري **صيروه كثيرا**، بعد أن كان نزرا يسيرا، **فتوهموا** بكثرته في أشعارهم أ م سبقوا إليه، واستولوا عليه، وكذلك **أنـا أدل على سبق** المتقدمين إلى معرفته، وتقدمهم في صنعته " [5]، وحين يذكر نوعا بديعيا كالجناس، يقول: " وقد سبق العرب إلى ذلك" [6]، ويورد أبياتا للتمثيل. فالمقصود أن اختراع الأنواع البديعية سابق عن المحدثين، ولكنه كثر في أشعارهم؛ فالكثرة هي سبب عزو المذهب إلى إليهم، وهو فكـرة ابن المعتز أيضا، قال: " لكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زما م حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنـه ودل عليه " [7]، وإشارته إلى شيوعه في زمن دون آخر توحي بإحساسه بأهـمية البيئة في تبلوره.

---

(1) محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص: 330.

(2) محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص: 330-331.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ص: 51/1.

(4) ابن المعتز: البديـع، ص: 1.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 48.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 57.

(7) ابن المعتز: البديـع، ص: 1.

لكن أبا هلال يقدم تفسيرا آخر، فقد " ادعى من لا روية له ولا رواية عنده أن المحدثين ابتكروها وأن القدماء لم يعرفوها: وذلك لما أراد أن يفخم أمر المحدثين..لأن هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف، وبريء من العيوب، كان في غاية الحسن و اية الجودة " [1]، فكأنه يربط بين ادعاء ابتكار المحدثين له وبين المعركة حول الإبداع والسرقات بشكل عام. وتبدو عبارة ابن وكيع مضطربة، ففي نصه السابق يبين أن القدماء عرفوا أنواع البديع، لكن المحدثين تميزوا باستكثارهم منه، حتى توهموا السبق إليه، بل نقل عن الأخفش قوله عن الجناس: " من ادعى أنه طباق فقد ادعى خلافا على الأصمعي والخليل، فقيل له: أفكانا يعرفان هذا؟ فقال: يا سبحان الله ! وهل مثلهما في علم الشعر وتمييز خبيثه من طيبه " [2]. فبعد أن تبين أنه يقصد بالقدم عندهم بورود اللون البديعي في شعرهم، كما قال: " وقد لقب المحدثون من أدبائنا أسماء في الشعر، ولقبوه ألقابا لم يكن يعرفها المتقدمون" [3] وذكر ألوان البديع، إذا هو يلمح إلى قدم هذه المصطلحات.

وهناك نقاش حول الشاعر الذي بدأه أو أسسه [4]، لا يهم هذا السياق، إنما يهمنا محاولة استكناه

---

(1) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص: 294.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 56.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 65.

(4) كان الجاحظ أشار في حديثه عن العتابي أن " على حذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء المولدين كمنصور النمري ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما، وكان العتابي يحتذي حذو بشار في البديع، ولم يكن في المولدين أصوب بديعا من بشار وابن هرمة "، البيان والتبيين، 51/1. وقد خالف شوقي ضيف الجاحظ في أن العتابي هو أصل مذهب البديع، الفن ومذاهبه، ص: 174-175، وقد نقل ابن المعتز عن بعضهم أن مسلم بن الوليد " هو أول من وسع البديع، لأن بشار بن برد أول من جاء به، ثم جاء مسلم فحشا به شعره، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار "، طبقات الشعراء، ص: 235، ورأى في موضع آخر أن أبا تمام شغف به حتى غلب عليه وفرع فيه وأكثر منه، البديع، ص:1، ويقول ابن رشيق: " وقالوا أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد، وابن هرمة، وهو ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره. ثم اتبعهما مقتديا بهما كلثوم بن عمرو العتابي، ومنصور النمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس. واتبع هؤلاء حبيب الطائي، والوليد البحتري، وعبد الله بن المعتز؛ فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وختم به "، لكنه في موضع آخر يعد " مسلم بن الوليد " أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها، ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل صريع الغواني إلا النبذ اليسيرة " العمدة، 131/1، وينقل الأصفهاني مثل ذلك، الأغاني، 315/18.

نظرهم له، وتصورهم لحقيقته، وقد نقل أبو الفرج أن مسلم بن الوليد هو الجنس لقّب هذا الجنس البديع واللطيف [1]. فإذا نظرنا في الخطاطة التي لخصت استخدامات الجاحظ لمصطلح البديع وجدناه يصف البديع الوارد لدى القدماء بالكثرة أو الحسن أو الصواب، لكنه مع مسلم بن الوليد ومنصور النمري يستعمل وصفه بالتكلف [2]، وليس المعنى هنا بعيدا عن تصور شوقي ضيف الذي علل تفضيله " تسمية هذا المذهب الذي كمل نضجه عند العباسيين باسم التصنيع، لأن كلمة البديع معناها الطريف ولا تعطي معنى الزخرف والزينة بخلاف كلمة التصنيع التي يدل معناها على التأنق والتنسيق " [3]، غير أن عبارة ابن رشيق عن ابن المعتز وأنه " انتهى علم البديع والصنعة إليه، وختم به " [4]، تناقض وجهة نظره، بل وتناقضه أيضا إشارات القدماء الرابطة بين البديع والتكلف.

لقد حاول محمد مندور إدراك حدود المذهب، فانتهى إلى أن ابن المعتز جمع - لتحديد ميزات المذهب الجديد- ثلاثة أشياء مختلفة بطبيعتها؛ وهي: الاستعارة التي هي عنصر أصيل في الشعر، وطرق أداء تتعلق بالشكل وهي الجناس والطباق..، ومذهب عقلي هو المذهب الكلامي [5]، ولهذا استبعد التجديد الحقيقي لدى هؤلاء الرواد، لكن الجاحظ نقل لسهل بن هارون متحدثا عن الخطابة قوله: " لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع " [6]، ومنه يستنتج بناني أن " البديع هو الإتيان بالشيء من غير معدنه " [7]، وبالفعل فإن صفات كالغرابة والاستطراف والعجب والإبداع، هي صميم لغة النقد في القرن الرابع؛ أي في نقد المحدثين.

وإذا ارتأينا فحص دلالته في خطاب ابن وكيع، فإننا سنجد أنه من الواجب العودة إلى

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 315/18.

(2) محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص: 334.

(3) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص: 176. وينظر بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص: 338-339.

(4) ابن رشيق: العمدة، 131/1.

(5) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص: 52.

(6) الجاحظ: البيان والتبيين، ص: 891/1.

(7) محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ص: 343.

استعمالاته للمصطلح في متنه النقدي، وعندئذ نلقى مصطلح الإبداع بمعنى الاختراع، فقد نقل أن أنصار المتعصبين قالوا إنه " كان لجميع ذلك مبتدعا " [1]، وتساوي اللاحق مع السابق في مستوى الأداء يجعل الأول أحق؛ " لأنه ابتدع والثاني اتبع " [2]، وفي الوقت الذي اكتفى بالقول في وصف التشبيه بأنه باهر [3]، نجده يذكر في أنواع البديع الاستعارة البديعة ويشترط فيها أن يكون لفظها فاخرا [4]. كما أنه يرد في أحكامه قوله: " ليس هذا من المعاني البديعة " [5]، فكأنه معنى عاد وليس معنى غريبا [6]، والغريب هو الجيد اللافت للنظر.

فما يشكل مدلول البديع في ذهن ابن وكيع إنما هو دلالة عامة على النص المتميز، كأنه متفرد بسبب قيمه الفنية وطرق عرضه، وهي عموما طرق عرض وتقديم مبنية على تصور المحدثين، فيتطلب ذلك مراعاة أنظمة الصناعة والجودة، بحيث يبدو الشكل أنيقا متميزا، وبديعا غريبا، كما هو على جسد المرأة الحسناء، يزيدها جمالا وألقا، وكأن الجرجاني كان يقصد هذا المعنى حين درس توجه المحدثين إلى البديع وقال: " فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع؛ فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفْرط" [7].

أنواع البديع:

يقول ابن وكيع عن البديع [8]: " وقد قسموه أقساما ونحلوه ألقابا بك حاجة إلى معرفتها؛ لئلا يرد عليك بيت لأبي الطيب يحتاج إلى مماثلة لهذا النوع فتبني على أصل، وتنطق بعدل، وقد ذكرت من ذلك جملة هي دون الطويل المستكثر، وفوق القليل المستنزر ". ونستنتج من إفادته هذه أن

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 1.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 19.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 49.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 65 و 49.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 255.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 99. ويرى قدامة أن ما يقال له طريف وغريب إنما هو ما يكون فردا قليلا، نقد الشعر، ص: 149.

(7) الجرجاني: الوساطة، ص: 34.

(8) ابن وكيع: المنصف، ص: 49.

المحدثين حولوا البديع إلى ما يشبه العلم، فجعلوا له تفريعات وأقساما، يحتاج الناقد لمعرفتها من أجل استكمال معرفته النقدية، وتقوية أدواته لمواجهة النص، ولكنه لم يورد منها كما قـال إلا اليـسير، ويرى إحسان عباس أنه تابع هنا تلك السنة التي " أوجدها قدامة ، وسار عليها الحاتمي في الحلية وفي الحالي العاطل وفي الموضحة، وتعلق بها النقاد تعلقا ضيق الشقة الفاصلة بين النقد وعلم البلاغة" [1]، وجملة ما أورده هو عشرون نوعا، يمكن تلخيصها في الجدول التالي:

النوع البديعي	الصفحة
المثل السائر	49
التشبيه	50
الاستعارة	52
الإشارة	54
حسن المطابقة، الطباق	55
المجانسة، الجناس، التجنيس	57
رد الأعجاز على الصدور	60
الترديد أو التصدير	61
الالتفات	62
اعتراض كلام في كلام غير تام	63
التـتبيع	64
حسن التضمين	64
التقسيم	65
المقابلة	66
التسهيم أو المطمع	68
التبليغ والإيغال	70
الاستثناء (تأكيد المدح بما يشبه الذم)	71
الاستطراد	73
الإغراق والغلو	78
حسن الخروج المليح إلى الهجاء والمديح	82

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 297.

وقد يكون ما قام به ابن وكيع هنا مهما؛ لفحص تطور الدرس والتفكير البلاغـي والنقـدي، وكذلك تطور التصور الفني نفسه؛ لأن ابن المعتز كان قد جعل أنواع البديع خمسة وأضاف إليهـا بعض محاسن الكلام والشعر فا موع سبعة عشر نوعا، أما قدامة فزاد حتى جعلـها ثلاثـين، وفي منتصف القرن الرابع الثاني تكاثرت الإضافات [1].

لكن ابن وكيع لم يتبع طريقة البلاغيين بالتزام التعريفات والتفريعات، بل قدم أنـواع البـديع بإيجاز - كما ذكر - ومركزا على الأمثلة فقط، حتى ليكتفي في كثير من الأحيان بـإيراد المثـال للقياس عليه فحسب، فالمثل السائر " أشهر من أن يشكل عليك فيحتاج إلى إيضاح، غير أنا نـورد عليك مثالا منه وإن قل" [2]، ثم يورد أمثالا سائرة لامريء القيس وغيره، أمـا التـشبيه فأفـضله تشبيهان في تشبيهين [3] ، والاستعارة تكون بإسناد صفة لشيء ليست له في الأصل [4]، ويـدقق في مفهوم الجناس [5]، ويلاحظ أن منه ما هو بارع [6]، وما لا يحسن [7]، وما هو غير طائل المعنى [8]، وكذلك التتبيع وما ذكره عنه ينطبق على الكناية [9]، وهكذا مع بقية الأنـواع المدروسـة، مثـل المذهب الكلامي [10] الذي قيمـه، ومعنى التقسيم [11]، وحالات الطباق من حيث الجودة والنظام والبراعة والرداءة [12].. وسنعرض لها مرة أخرى عند دراسة وظائفها.

---

(1) ينظر: صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية لصفي الدين الحلي، ص: 52، ومقدمة محققهـا، ص: 5، وقد أوصلها الحلي إلى مائة وواحد خمسين نوعا.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 49.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 50.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 53.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 58.

(6) ابن وكيع: المنصف، ص: 59.

(7) ابن وكيع: المنصف، ص: 192.

(8) ابن وكيع: المنصف، ص: 553.

(9) ابن وكيع: المنصف، ص: 64.

(10) ابن وكيع: المنصف، ص: 190.

(11) ابن وكيع: المنصف، ص: 65.

(12) ابن وكيع: المنصف، ص: 55-191-480..

وظيفة البديع:

لقد أشار ابن وكيع - كما مر - إلى ضرورة معرفة أنواع البديع للناقد من أجل الحكم السليم والعادل، لكن الأمر هنا يخص المتلقي بشكل عام للنص الشعري وليس الشاعر نفسه؛ أي أن تلك المعرفة تلي إنتاج النص ولا تدخل في إبداعه، بينما يتجه النظر عادة إلى أهمية ودور العناصر البديعية في تشكيل بنية النص نفسه، سواء تعلق الأمر بالمحتوى أو بالصياغة، وهذا هو المقصود. فيمكن القول إذن إن البديع يكتسي أهميته بسبب تأثيراته على مستويين خاصة؛ وهما مستوى المعنى والدلالة ومستوى التأليف والتأنق فيه.

أ- بالنسبة إلى المعنى: نجد أن التأليف الجيد يتحقق بحسن اختيار الكلمات في نظام حسن ليكون المعنى تاما [1]، لكن تمام المعنى - إذا تتبعنا خطاب ابن وكيع - وضع لا يبدو محدودا أو نهائيا؛ وقد بنى نظرته كما مر بنا إلى إمكانية الأخذ والإبداع، على أساس المقدرة على تتميم المعنى أو الزيادة فيه، وتدخل في بنية النص من أجل مثل هذه الزيادة أو الإضافة طاقة العناصر البديعية وحسن استغلالها في ذلك، فإذا نظرنا مثلا إلى الحشو، فإننا سنجده يميز بين حشو هو مجرد فضلة يمكن الاستغناء عنها [2]، وبين ما سماه الحشو السديد في المعنى المفيد ومثّل له بقول عبد الملك الحارثي [3]:

فلولاكِ ما بي - لا يكن بك - لاغتدى   وراح إليك الهجر بي والتقرب

فقوله (لا يكن بك) يزيد في المعنى ويتممه؛ لأن المعنى نفسه كامل، لكن ما أضافه ينقل الكلام إلى دلالة أوسع بما أضيف إليه، ومثل هذا التوسيع في الدلالة، (رمزية) الإشارة؛ ففي قول الجاهلي [4]:

جعلت يدي وشاحا لـه   وبعض الفوارس لا يعتنق

إشارة دالة، ونقل هنا عن إسحاق الموصلي أن " قوله (جعلت يدي وشاحا له) إشارة بديعة بغير لفظ الاعتناق وهي دالة "، ويؤيد ما نقله من رأي قدامة في أنها تتضمن ما لو عد كان كثيرا باللمحة

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 584.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 34-93- 109- 309-394-444، ولاحظ أن بعض الزيادة مجرد شتم، ص:172. وينظر الجرجاني: الوساطة، ص: 32.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 75-390-76.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 54. وينظر: قدامة، نقد الشعر، ص: 152-153، والحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 160.

الدالة [1]. بل إن التشبيه يتمم المعنى، فقد قال ديك الجن [2]:

مشعشعة من كف ظبي كأنـما　　　تنـاولها من خـده فأدارهـا

أخذه ابن المعتز، فقال:

كأن سـلاف الخمـر من ماء خده　　　وعنقـودها من شعره الجعد يقطـف

" فزاد في ذلك تشبيها آخر في الشعر هو من تمام المعنى "، رغم أن المقصود هنا بالمعنى أوسـع مـن مجرد الفكرة الذهنية، إذ يتصل بمدلول الصورة بشكل عام.

ورغم أن بعض أنواع البديع تبدو منقطعة الصلة بالمعنى، إلا أنه كثيرا ما يربطها به، فقول المتنبي مثلا [3]:

يا أيها المِلك الذي ندمـاؤه　　　شركاؤه في مِـلكه لا مـلْكِه

انبنى على الجناس بين المِلك والملك، لكنه في نظره " تجنيس لكنه غير طائل المعنى "، لكن الالتفات يفيد في تتميم المعنى ومن أملحه كما قال طرفة [4]:

فسقـى ديارك غير مفسدِهـا　　　صوب الربيـع ودِيـمة تهـمي

" فقد تمم المعنى بقوله (غير مفسدها) "؛ إذ كان يكتفى عادة بالدعاء للديار بالسقيا، بينما أضـاف طرفة بالتفاته هذا معنى يفيد حنوا أكبر على الديار، باشتراط سقيا غير مفسدة، وهو ما يجسد قـوة العلاقة التي تربطه بها. ومما يفيد في تتميم المعنى أيضا التقسيم، وهو ينقل عن علي بن هارون تحديده له، فهو [5] " أن يستقصي الشاعر تفصيل ما ابتدأ به ويستوفيه فلا يغادر قسما يقتـضيه المعـنى إلا أورده كقول بشار:

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 55.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 20. وبيت ديك الجن في ديوانه، ص: 67.وبيت ابن المعتز في ديوانـه، 320. وفيه (من شعره الغض).

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 553. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، 122/3.

(4) المنصف، ص: 63.وبيت طرفة في ديوانه، ص: 88. والرواية فيه: فسقى بلادك. ويشير قدامة إلى أن البعض يسميه الاستدراك، نقد الشعر، ص: 146. وفرق الحلي بينهما، شرح الكافية، ص: 78-110، ويشبهه أيـضا التتميم عنده، ص: 119، وهو نفسه عنده الاعتراض، ص: 320.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 65.

بضربٍ يذوق الموت من ذاق طعمه وتدرك من نجـى الفرار مثالبه
فراحوا فريـق في الإسـار ومثلُـه قتيل، ومثْـلٌ لاذَ بالبحـر هاربه

قال: " وليس في أحوال من يقع به الطعن، ودارت رحى الحرب عليه غير ما ذكـر "، فالعقـل لا يتوقع أقساما أخرى، وبالتالي فقد استوفى الصورة الذهنية للمعنى في أكمل حدوده، وكان قدامة قد أشار إلى أن الشاعر يحدد هذه الأقسام مسبقا، ومثّل بقول نصيب [1]:

فقال فريق القوم: لا، وفريقهم: نعم، وفريق قال: ويحك ما ندري

وقال: " ليس في أقسام الإجابة عن مطلوب، إذا سئل عنه، غير هذه الأقسام "، فالتقسيم انسجام مع التصور العقلي للمعنى تاما، ومنه فإن ترك قسم من أقسامه يعتبر إخلالا به.

لكن الشاعر لا يطمح فقط إلى إتمام المعنى، بل يتجه غالبا - بحكم وظيفة الشعر والصنعة أيضا - إلى إيصال المعنى إلى أقصاه، والغلو أو المبالغة زيادة وإضافة للمعنى لكنه يتجه إلى أقصى ما يمكن من الدلالة، فقول أبي نواس يصف الخمر [2]:

إذا ما دنت دونَ اللهاة من الفتـى دعا همـه من صـدره برحيـل

" فجاء أبو نواس في صفا ا بما لا يعلم من فعلها بشاربا، وذلك أنه أعلم أ ا قبل نزولها إلى صدره وبلوغها قلبه تزيل همه..وكل هذا إفراط يحسن مثله في المنظوم "، ونستفيد من قولـه، أن المبالغـة وسيلة للإبداع؛ إذ ضمن أبو نواس البيت من صفات الخمر ما لم تجر به العادة في الشعر، كما أ ـا وصلت بمعنى وصف أثرها إلى غايته. وقد تحدث أيضا عما " سماه بعض الأدباء الاستثناء، وعبر عنه ابن المعتز بأن قال: تأكيد مدح بما يشبه الذم، فمن ذلك قول النابغة [3]:

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم بن فلول من قـراع الكتائب

فالمعنى يترسخ من ناحية إيراد ما يبدو نقيضا، وهذه المفاجأة للمتلقي " أوكد في المدح " [4].

---

(1) قدامة، نقد الشعر، ص: 130. وعن فساد الأقسام كعيب من العيوب العامة للمعاني، تنظر ص: 199.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 34. وبيت أبي نواس في ديوانه، ص: 482، وفيه (إذا ما أتت).

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 71. وينظر ابن المعتز، ص: 62. لكن الحلي يرى الاستثناء غير ذلـك، شـرح الكافية البديعية، ص: 111، وفي تناوله للمدح في معرض الذم أشار إلى أن قوما يسمونه (النفي والجحود)، ص: 305. وبيت النابغة في ديوانه، ص: 47.

(4) ابن رشيق: العمدة، ص: 48/2.

ومثل هذا التأكيد نلقاه في التبليغ أو الإيغال، " وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاما قبل انتهائه إلى قافيته ثم يأتي بها لحاجة الشعر إليها؛ لأن بها يصير الشعر شعرا، فيزيد البيت رونقا، والمعنى بلوغا إلى الغاية القصوى " [1]، ولذلك عده ابن رشيق من ضروب المبالغة [2]. لكن ابن وكيع ربط بين وظيفة التأكيد في الإيغال وبين ما يطرأ على الصياغة معه؛ أي الرونق والبهاء. ومن أبرع ما قيل في ذلك قول امريء القيس الذي نوه به في هذا الباب أكثر البلاغيين [3]:

كأن عيون الوحش حول خِبائنا   وأرحلنا الجَزع الذي لم يُثقَّب

" فقد أتى على التشبيه قبل القافية؛ لأن عيون الوحش إذا ماتت وتغيرت هيئتها أشبهت الجزع، ثم احتاج إلى القافية فبلغ الأمد البعيد في التأكيد؛ لأنه إذا لم يثقب كان أوقع في التشبيه، وزعم الأصمعي أنه إذا كان كذلك كان أصفى له وأحسن "، ورأى ابن رشيق أن قوله "لم يثقب إيغال في التشبيه " [4]، فالمدلول في حد ذاته غير واضح أو على الأقل غير متفق عليه، لكن إضافة عدم انثقاب الجزع، إضافة تمكّن الصفة والصورة أكثر.

ب- أما مستوى التأليف: فإن ما ذكر لحد الآن يتعلق بمستوى المعنى والدلالة، وقد يكون صعبا تخصيص مستوى للصياغة فقط؛ إذ يلتقي في كل مستوى التأثير مزدوجا، يتداخل فيه المعنى والصياغة؛ فإن ابن وكيع يورد النوع المسمى بالإغراب، ويقف عند تشبيه المتنبي [5]:

ورمى وما رمتا يداه فصابني   سهم يعذّب والسهام تريح

فيرى أنه أتى " بمعنى أغرب فيه بأن جعل اللحظ سهما، وأن سهمه لم يقتله ولم يرحه، بل تركه معذبا بألمه، فصار كلامه بإغرابه أملح وأرجح "، وقد ألهى الإعجاب بالبيت ابن وكيع عن التعليق

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 70. وينظر: قدامة، نقد الشعر، ص: 169، وابن رشيق، العمدة، 57/2، والحلي، شرح الكافية، ص: 156.

(2) ابن رشيق: العمدة، ص: 57/2.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 70. قال ابن منظور:" والجَزع والجِزع:ضرب من الخَرز، وقيل هو الخرز اليماني، وساق بيت امريء القيس، اللسان، مادة (جزع)، 455/1.

(4) ابن رشيق: العمدة، ص: 58/2.

(5) ابن وكيع: المنصف، ص: 292. وبيت المتنبي في ديوانه بشرح البرقوقي، ص: 369/1، وأشار إلى أن قوله (رمتا يداك) على لغة من يقول (قاما أخواك)؛ أي بتعدد الفاعل.

على لغة البيت (رمتا يداه)، وقد اجتمعت في ملاحظته الملاحة والرجاحة، وهـذا يهـم الدلالـة والصياغة معا؛ أنه نوع من انسجام التأليف. بل رد أعجاز الكلام على صدوره (1) أو الترديـد أو التصدير؛ وهو إعادة وتكرير كلمة في مكان ما من البيت؛ أي أن يبتديء الشاعر بكلمة في البيت ثم يعيدها في عجزه، أو نصفه، ثم يردها في النصف الآخر، وهذا إذا نظم الشعر على هذه الصفة تيسر استخراج قوافيه قبل أن تطرق أسماع مستمعيه "،كقول الشاعر (2):

يا بياضا أذرى دموعـي حتـى   صار منها سواد عيني بيـاضا

فالبيت "إذا نظم على هذه الصفة تيسر استخراج قوافيه قبل أن تطرق أسماع سامعيه "، ومعنى ذلك أن تأثيره مزدوج؛ يتعلق بسهولة تبلور الدلالة في ذهن المتلقي، وكذلك بسهولة الوصول إلى قـرار البيت بسبب ربط الصياغة بالدلالة التي يتجه إليها. وهو مثل التسهيم (3)، ولإيضاحه أورد قول علي بن هارون: " هو لقب نحن اخترعناه..قيل له فما هو؟ فأجاب بجواب لم يبرزه بعبارة جليـة إلا أن مفهومه: أن صفة المسهم أن يسبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه"، ولم يتقبل ابن وكيع هذا التعريف؛ لأن " اللقب غير دال على المعنى لفظُه، وأرى الملقّب لم يقصد غير الإغراب به وهذا النوع الذي ذكره هو من الشعر ما كان معناه إلى قلبك أسرع من لفظه إلى سمعك؛ ويسمى المطمع؛ أي من يسمعه يطمع في قول مثله وهو من ذلك بعيد " (4)،وفضل أن يلحق بالإشارة، وقد شـرح الحلي البعد الصناعي فيه فهو " مأخوذ من الثوب المسهم، وهو الذي يدل أحد سهامه على الـذي يليه، لكون لونه يقتضي أن يليه لون مخصوص له بمجاورة اللون الذي قبله أو بعده ظهور ليس لـه مثله بمجاورة غيره من الألوان " (5)، فالكلمات كالألوان في الثوب، وتنظيمها سر والانسجام الذي يبلغ درجة يمكن للمتلقي توقعها؛ لأن الكلمة قبلها (أو اللون) لا يمكن إلا أن تدعو نظير ا.

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 60.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 61. وينظر حول الترديد: شرح الكافية البديعية للحلي، ص: 148، وهو عنـد ابن رشيق أيضا (رد أعجاز الكلام على صدوره)، وميز التصدير بتعلقه بالقوافي فقط بينما الترديد في أضـعاف البيت، العمدة، 3/2.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 68.

(4) ابن وكيع: المنصف، ص: 69-70.

(5) صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ص: 268.

ومن الواضح أن كثيرا من أقسام البديع إنما تتعلق بمستوى الصياغة؛ أي بالحسن والملاحة ومـا يمكن أن تضيفه من رونق وتأنق، فالتشبيه باهر لجماله [1]، والاستعارة تحسن وتملّح الكلام [2]، بـل إن يعتمد مقاييسه في نظرته إلى دور البديع في الشكل في تقييم المذهب الكلامي، ويرفـضه لثقلـه، قائلا: " هذا مذهب من الشعر يسميه الجاحظ المذهب الكلامي..وقد كان ينبغي أن أدخل هذا الفن في فنون البديع، ولكنه ثقُـل مثله في الشعر..ولذلك تركته " [3].

ومن هنا فإن ابن وكيع منسجم مع نظرته التي انطلق منها في فهم الشعر وتحديده على أنه نغم مطرب مثله مثل المغني، وصناعتهما واحدة، لا يرجى منها تعلم اللغة والغريب وما يشبهه، فـذلك كان متوفرا ومنتظرا ومطلوبا من شعراء عصور أخرى، أما العصر الذي نزل فيه العامة والخاصة إلى لغة بسيطة، وتأنقوا ومالوا إلى ما هو سهل وجميل وعذب، فإن العناصر البديعية التي شكّلت ما سمي مذهب البديعية أو اشتقت منه، ينبغي ألا تكون بعيدة عن هذا الهدف.

---

(1) ابن وكيع: المنصف، ص: 51.

(2) ابن وكيع: المنصف، ص: 53.

(3) ابن وكيع: المنصف، ص: 190.

خاتمـــــــــــة

وصف إحسان عباس قسما كبيرا من نقد ابن وكيع على أنه دراسة مـستأنية، وانتـهى إلى تحديد تصور عام عنه في قوله: " ولسنا نقول إن ابن وكيع لم يدفع بالنقد الأدبي إلى الأمام، ولكنـا نقول إنه كان محكوما في نقده بمماحكات المعجبين والأنصار، مقيدا بكونه شـاعرا ذا مـذهب في الشعر والحياة مخالف لأبي الطيب " (1). فبين الأحكام المتداولة عن نقد ابن وكيع وبين مـا لخـصه إحسان عباس هنا، فرق كبير؛ هو فرق ما بين البحث الموضوعي الهادئ وبين الانتصار لطـرف في اندفاع وعصبية.

وربما كانت عبارته الآنفة الذكر خير ما يلخص الإشكالية التي انطلقت منـها، وحاولـت الإجابة عن الأسئلة التي شكّلتها؛ أي البحث في معالم ومرتكزات خطاب ابن وكيع النقدي، وذلك بدراسة محاوره ومستخرجاته النظرية، والتركيز كذلك على نقده التطبيقي، ومحاولة تحديد أسـاليبه وتقييمها بالنظر إلى الدراسات الحديثة، ورغم أنه أفرد - كما مر في البحث - للتأسيس النظـري محورين في مطلع بحثه، إلا أنه يتداخل أحيانا، فيحضر في خضم التطبيق، أو نستنتجه منه عند شرحه لقواعد الإجراء. فقد دفع المنحى التطبيقي الذي ميز كتابه إذن إلى الاهتمـام أكثـر بـالإجراءات التطبيقية.

إنه ليصعب في ختام هذا البحث الإلمام بكل القضايا المطروقة وحصرها؛ إذ يتعلق بعضها بفروع ومسائل جزئية، ولذلك سنحاول تلخيص ما يتعلق منها بالإشكالية مباشرة، انطلاقا من نسق البحث نفسه.

1- يعد اتساع الدراسة النقدية التطبيقية في القرن الرابع تطورا هاما، أسهم إلى حد بعيد في تطوير الأدب من جهة، ومد النظرية النقدية بخلاصات ونتائج كثيرة أيضا، وقد كانت الخصومات من أهم ما حرك هذا اللون من الممارسة النقدية، فتغير شكل التطبيقات نفسها، من تطبيقات جزئية على بيت أو بيتين إلى دراسة إنتاج شاعر بأكمله، ومن موازنة عامة بسيطة إلى موازنة كلية من خلال تتبع الظواهر المختلفة في الأعمال بشكل كامل، والشروح التحليلية للدواوين هي في حد ذا ا شكل

---

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 312.

جديد من الدراسة النصية عرف أوجه آنذاك، بينما برز تتبع الأخطاء والسرقات ونحوها ليتحول إلى منهج أو مشروع كبير لا ينتهي إلا ليبدأ. فظاهرة السرقات إذن برزت في ظل الخصومات النقدية؛ ولذلك بلغت أوجـها في القرن الرابع. وهي - إذا تجاوزنا الرؤية التبسيطية - صورة لنضج وحيوية النقد التطبيقي، وقد لاحظ بعض الباحثين أ ا " تمثّل بابا خصبا من النقد التطبيقي العربي " [(1)]، رغم ما تعلق با من نقائص أو نتائج هزيلة أو ما ارتبط با من دوافع.

- ولذلك فإ ا ذات دلالات أعمق، حاول الباحثون تحديدها، في إظهار ثقافة الناقد، أو تكريس نمط معين من التفكير والفن، أو أ ا ترتبط بعقلية الإسناد الذي يعني حب العناصر الأصلية التي تنافس العناصر المتطورة، فهي رفض لحرية العقل الكاملة في الإبداع.. فهناك إيمان واضح بسلطة السابق على اللاحق، وبسلطانه الذي لا يحده زمن. لكن بحث السرقات هو كذلك بحث عن الإبداع؛ لأن فصل الجزء الموروث أو المتداول في العمل يؤدي إلى تحديد الإضافة المبدعة وشكلها وعناصرها، فالناقد يهتم با لأ ا تسمح بإدراك قدرات الشاعر من جهة، وتنوه بما ستقدمه للثقافة من جهة أخرى، وستتحول هي الأخرى إلى سابق يقاوم ما يؤخذ عنه.

وربما أمكن القول إذن إ ا حركية نادرة تمركزت حول استنفاذ كثير من الأدوات في مواجهة النص، فهناك جهد كبير في تفسير الآثار وتأويلها وإعادة قراء ا، فيه تحرير للناقد من أجل القراءة والتأويل، وفي اتجاهها.

2- كان لشخصية المتنبي، ولمنحاه في الشعر دور كبير في إذكاء معاداته وإثارة الخصوم لاستهدافه بنقدهم، ما ولّد جدلا كبيرا، هو منطلق بحث ابن وكيع، وهو جدل يختلف فيه عن سلفه أبي تمام في أنه بين أنصار الجديد فحسب، عكس أبي تمام الذي كانت الخصومة فيه بين القديم والجديد. وبالتالي اتجـه التركيز إلى القضايا الأسلوبية، وتـمحور حول مشكلات السرقات والعلاقة بين السابق واللاحق (أو التناص)، والقدرة على الإبداع والتجديد، رغم أن هذا النقاش بقي يضمر في داخله لونا من الاعتراف بأبوة السابق ومرجعيته، بل وبأحقيته في التقديم، وهو-كما يبدو- صورة من صور المحافظة التي لم يتخلص منها نقادنا القدماء.

- واتخذ المنتج النقدي ضمن هذا الجدل صورة **النقد التطبيـقي أساسا**؛ إذ ابتعد غالبا عن العناصر الأجنبية عن النص، وقلّ فيه التنظير، وتمحور حول النص الشعري المتمثل في ديوان المتنبي، وأسهم في

---

(1) صلاح فضل: شفرات النص، ص:129.

تقوية م ع النقد التطبيقي في القرن الرابع وترسيخه، وهو ما أفاد الحركة النقدية في التحقق من النصوص، واختبار النظرية، وإعطاء دفع قوي لحركة الشعر المحدث التي كانت بحاجة منذ دخولها القرن الرابع إلى نقاد متمرسين، فكان صنيع هؤلاء المتخاصمين إيصالا للشعر المحدث إلى ذروته.

-كما أن لهذا الجدل أهمية كبيرة في بعث وتنمية **البحث والاجتهاد** الذي ميزه، باعتماد مختلف الوسائل والأساليب؛ مثل التفسير والتأويل والاحتجاج، وهو ما يرسم صورة رائعة لتفتح الذهن ونشاطه من أجل الوصول إلى فهم النص وبحث جمالياته، وليس المهم هنا التأييد أو الرفض، بل إدراك صورة قوية عن مستوى النقد ودرجة الثقافة. فتكاد تكون الحركة **النقدية التي نشأت حول شعر المتنبي فريدة** في **تراثنا**، وقد اختلط النقاش حول المسائل النقدية فيها بمختلف الأعمال؛ سواء كانت شروحا للديوان، أم تدوينا للسيرة؛ لكن **قضية سرقاته** تحتل المركز الأول في سجل القضايا المتعلقة به، وقد تعرض البحث لتطورها ودلالا ا، وهي لا تختلف - في عمقها - كثيرا عن دراسة السرقات لدى شاعر آخر، إلا في بروز الدوافع أكثر، والتوسع في الوسائل خلال النقاش. أما **القضايا الأخرى** فيمكن وضعها تحت عنوان واحد؛ لأ ا تتعلق ببنية النص الشعري. وقد اتجهوا فيها إلى بحث العيوب والنقائص، أو ما سمي بالأغلاط أو المآخذ أو الأخطاء في مستويات مختلفة؛ تتعلق بالمعنى، أو بالصورة، أو باللغة. وإذا كانت في الأصل، مجرد استمرار لروح الخصومة التي دفعت باتجاه قضية السرقات، فإ ا حررت الممارسة النقدية - ولو جزئيا- من عملية الموازنة والمقابلة المكررة غالبا بين النص وسابقيه، وفتحت ا ال لنقاش أعمق وأوسع. ومنه، فقد عالج هذا النقد عددا من القضايا الأساسية التي أفادت - في جانب منها، وبشكل أساسي- في تطور النقد التطبيقي، ومحاولة التزام الموضوعية، وتبني منهج ما. وبعبارة وجيزة كانت هذه البحوث فرصة جيدة للارتقاء بنقدنا القديم إلى مستوى الدقة والمنهجية.

3**-** و يعد كتاب (المنصف) من أهم وأبرز ثمار ذلك الجدل، بل به " أكّد لنفسه مكانة ثابتة بـين نقاد الشعر العربي الأقدمين " [(1)]، وهو **توفير لأدوات علمية ومنهجية لنصرة طرف على طـرف آخر** في **الخصومة**؛ ولكنه يطمح في الوقت نفسه لتحقيق التجرد والموضوعية، فهو لا يأخذ شـكل التحامل المطلق أو الانتقاص السـاذج للمتنبي، بل يسعى ليكون (تبريرا علميا) لموقف نقدي داخل

---

(1) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين. ص: 181.

ذلك الجدل المحتدم، ولذا يؤكد المؤلف مرارا على أن هدفه ليس نقد السرقات فقط - رغم أنها تبقى الأهم- وإنما الوقوف أيضا عند مختلف الاختلالات والأخطاء..ويستنتج من دراسة منهجه عدة ملاحظات:

- " المنصف" بحث تطبيقي أساسا، وهو مسح شامل لنص ديوان المتنبي، من أوله إلى آخره. مرتبا حسب نسخة الديوان التي توفرت لديه، رغم الجزء النظري الذي جعله المؤلف في بداية كتابه، ولا هدف منه إلا شرح منهجه والعناصر التي سيعتمدها في التطبيق، فغايته تبرير أحكامه اللاحقة. واعتمد حشد معرفة أدبية وشعرية هائلة، وهو أسلوب ينسجم تماما مع طموحه إلى تقوية موقف خصوم المتنبي؛ فالنصوص تلعب دور الشواهد، وكلما زادت الشواهد قويت الحجة. فقد تنوعت هذه المادة، فلم يقصر اطلاعه ووسائله على الأدوات البسيطة المتداولة، بل يتقاطع فيها اطلاعه النقدي الأدبي بقضايا النحو والفلسفة والتصوف والفقة ونحوها. و يبدو أن إظهار عنصر الثقافة لدى الناقد، عنصر مهم في هذه المصنفات؛ وهو ما يعكسه الكم الكبير من النصوص لأكثر من مائتي شاعر من العصور المختلفة، وأكثر من ألف ومائة بيت لمختلف الشعراء.

4- وقد بدأت دراسة الخطاب بما يتعلق بالنقد، فهو عنده عمل مستقل، وتركيز ابن وكيع على تمييز الناقد عن غيره في سياق الجدل حول شعر المتنبي، ينقل المسألة من تقييم رأي الناقد الخصم إلى تقييم الناقد نفسه. فيظهر عنصر الثقافة الواسعة للناقد ضروريا، انطلاقا من موقف فكري عام يسقط الإنصاف في الحكم والقضاء بشكل عام على النقد الأدبي؛ لتضمنهما آليات متشابة، وهذا وثيق الارتباط بسياق الخصومة؛ لأن الإقبال الحكم العام والاعتراف الواسع بالمتنبي صورة ترمز لإقبال الجمهور الواسع - لا المتخصص الواعي- عليه، ولارتباطه أيضا بمسألة الموضوعية. فيفترض أن يتخلص النقد من موجة الطعن أو التقليد (وهو ما رآه ناقدنا مصدر أخطاء أنصار المتنبي)، بالتركيز على أهمية الإجراء في التطبيق ودوره في صياغة النتائج؛ أي تبرير الموقف أو الحكم أو القراءة بحجج يرضاها العقل، وتؤيدها قوانين النقد نفسه، وحتى في المساهمة الفوقية (الناقد المعلم)، فإنها توقع على كاهله وظيفة مركبة (بعد وظيفة النقد)؛ أي: النصرة والتعليم. وهو ما يطرح مسألة تلقي النص النقدي نفسه؛ إذ ليس المطلوب خلق أتباع يكتفون بالتقليد والتسليم والتعصب، بل تكوين وعي بالمسائل؛ ولذا راح يؤكد على أهمية تحكم صديقه في أدوات النقد ووسائل المفاضلة. فثقافة الناقد تمكّنه من تقديم صورة صحيحة عن شخصه وعمله، وتمكّنه من العدل والحكم الصحيح..وهي

معقدة في تكوينها؛ تتضمن المؤهلات والوسائل الأساسية كالرواية، ومعرفة وجود السرقات، ومصطلحات النقد ومعرفة البديع، إضافة إلى مؤهلات عقلية تمكّنه من التعليل والاستنتاج والتأويل.

- وبالنسبة للآليات، فإن النقد يبدأ من مرحلة الإنتاج؛ فالشاعر ملزم بتأمل معانيه ونقدها جيدا. لكن ابن وكيع يؤسس للنقد عبر مظان كثيرة في بحثه آليات ومباديء أساسية تضبط الممارسة النقدية:

- فالنقد ضد التقليد الساذج والاتباع، بل يتنافى مع التسليم بالمنظور السائد الذي اكتسب سلطته بالشيوع، وهو بذا يصف أزمة النقد الذي ارتهن بالتقليد وخضع للذوق العام الشائع، فتحول إلى مسلمات يتهرب أصحابها من مواجهة الأسئلة وتقديم البراهين التي تقنع العقل.

- والنقد تأمل ومواجهة للسؤالات؛ إذ يتحول إلى جهد عقلي يمارس من أجل فهم النص وتقييمه، وقد نعى على البعض التسرع وعدم التأمل.

- والنقد حوار ومشاركة؛ فرغم حدة الخطاب المتعلق بالخصومة إلا أن كتابه صيغ في شكل يشبه الحوار يستمر فيه الحديث مع المخاطب، وجعل هدف بحثه المساهمة والمشاركة، كما يلح على طرح الحجج والأدلة، وهو ما يقتضيه الحوار. وهذا مبدأ مهم، قد يوحي بمنهج واسع، يسمع فيه المؤلف أصواتا عدة، ويتحول كتابه من مجرد صدى لصوته المفرد، إلى تصور وتوقع آراء غيره. كما أن توجه النقد إلى الفهم والتفسير والتأويل، مبني على مبدأ الحوار والمشاركة الذي يقضي بقبول احتمال خطأ القراءة نفسها. ولذا يؤكد أن الاحتجاج بالأدلة أساس الخطاب النقدي؛ يقتضيه الحوار الذي انبنى على التخلص من العصبية وعلى الاحتكام إلى العقل؛ أي بالسعي إلى الإقناع.

- والنقد أيضا شرح وتفسير؛ فمشكلات النص هي محور الجدل، ما يجعل الشرح تأويلا.

- وهو كشف زيف وتفتيش، وكأن الغاية التي يتجه إليها النقد هي التحليل، إذ يتعلق عندئذ بعنصرين: مستوى الفهم الذي يتوسل إليه عن طريق الشرح والتفسير والتأويل، و مستوى التقييم الجمالي الخالص، بتتبع لخلل في بنية النص وتتبع السرقات، وكلاهما مرتبط بالإبداع.

- والنقد أخيرا حكم وموازنة ومفاضلة، ولا يعني ذلك الشاعر أو المبدع فقط، بل إن كثيرا من الجدل حول الأحكام النقدية إنما تبلور واشتد في بيئة القراء والنقاد وليس الشعراء. فتحديد موقع النص من نصوص أخرى، أو مكانة الشاعر مقارنة بشعراء آخرين، نتيجة سيرورة العملية كلها، وتكون أقرب إلى الصحة عند اعتمادها إجراءات علمية موضوعية.

- أما عن المنهج فإن مصطلحه أوسع من مفهوم وصورة المناهج الحديثة ؛ أي أنه على متعلق بالوسائل والمراحل الإجرائية العلمية نفسها مهما كانت بسيطة، فكلما انبنت الممارسة على مباديء العقل صـح تحسس المنهج. وقد استعمل ابن وكيع في متن (المنصف) هذا المصطلح أو ما يقرب منه بنفس المعنى.وقد أدرك أهميته في عمل الناقد، بل نفهم أنه يعتمد كثيرا من القواعد الأساسية في الإجراء المنهجي، كالقياس أو المباديء العلمية الضرورية لمباشرة النص، وقد فضل التمهيد بتحديد المصطلحات (أنواع السرقات وأنواع البديع وعناصر الشعر)، قبل الشروع في نقد النص. وتنظيم دراسة الظاهرة وتحديده لمنهجه وخطة الكتاب بدايةً، يبقى أبرز مظاهر منهجه. و يمكن القول إذن إن المنهج العام هو دراسة السرقات لدى المتنبي وسائر عيوبه وأخطائه، وأن خطة الكتاب سارت وفق تنظيم دقيق، أما منهجه النقدي الخاص، فنحاول تحسسه بقراءة (المنصف) نفسه؛ إذ تضمن أسلوبه وطريقته في دراسة النص، وهو ما يمكن تلخيصه في مراحل مثل: تأصيل النص، الفهم والتأويل، والمناقشة والإقناع، وشمولية العمل النقدي، والبحث عن الأصول. أما الموضوعية، فإن موقفه يستند إلى عدة عناصر؛ أولها أن النقد - كما مر - عمل يعتمد على العقل والاستقلالية في الحكم، والثاني أن الغرض من الكتاب كما بين ليس هدم المتنبي أو الطعن عليه، بل إن موضوعه الفائدة للقاريء، والثالث أن النقائص والسرقات التي حاول (إثبا ا) هو وغيره في شعر المتنبي، لا تحط منه كشاعر كبير، وقد أعلن ذلك صراحة. فموقف المعجبين والمنحازين لأبي الطيب غير مرفوض على علاّته؛ لأنه شاعر متميز يستحق التنويه به. والمشكلة تكمن في بناء الموقف على التقليد الساذج والتعصب، وعلى تعدي حدود القواعد النقدية في الدراسة، ومن ثم قبول نقائصه وتبريرها.

5- وبالنسبة للتفسير والتأويل في الخطاب النقدي حول شعر المتنبي، فإن صعوبة أو (الغموض) شعر المتنبي تلبي حاجة نفسية متأصلة فيه؛ إذ يتجسد تعاليه إضافة إلى ما ظهر على سلوكه، وينعكس على آلية الإبداع، فيتحول إلى نص سـامٍ، بعيد مرتفع. فيه تـعالٍ عن المستوى العادي، كأبي تمام. وهكذا تم الإقرار بوجود " مشـكِل " يتعلق باستنباط المعنى أو القصد. وكان من الطبيعي أن تظهر الحاجة إلى فهم النص، لأن الأحكام انبنت على "فهم" معيـن، وهذا الفهم هو دلالة مقترحة، تستند إلى معطيات فتكون وجهة نظر تتحول إلى موقف. لأن طبيعة النص الذي وصف بأنه مشكِـل، تمنع وجود فهم ائي يقبل الإجماع، ومتى انعدم الإجماع، فإن الأمر عندئذ يتعلق بتفسير أو تأويل أو قراءة، ومن هنا الطبيعة الاجتهادية له.

- هناك إذن نسبية في القراءة، وابن وكيع يضمن خطابه النقدي ما يشير إلى إمكانية تعدد التفسير أو القراءة للنص الواحد، فمساهمته وتحفظه على تفسير أنصار المتنبي تدفعه إلى هذا الموقف؛ ولذا يرفض (احتكار القراءة) والفهم أو التأويل. خاصة محاولة الربط بين المعنى والمبدع، أين يصير الشاعر مرجعا في فهم النص وتحديد دلالته، فتكون الذات المبدعة مالكة للنص ومالكة لمعناه أيضا، فهو يأخذ نفس القيمة التي يأخذها النص الشرعي في قضايا الدين والفتوى وما إليها، فالنصيـة هنا تدخل ضد العقل، وإلغاء للتأويل وإبطال للتفسير والاجتهاد. وإذا تعلق الأمر بالمتنبي، فإن الناقد انحرف عن التأمل لينافس غيره في الحصول تفسير الشاعر، وقد أحس النقاد بذلك، وقال بعضهم: "لأبي الطيب معان لا يفسرها غيره "، وهذا يبين الخلفية التي أسست لتقديم و(إجلال) تفسير الشاعر نفسه، فهي، شاهد على مشروعية قراءة ما وصحتها، وهي أيضا إلغاء ورفض لقراءات أخرى. فالنص هو مدار القراءة، والتأويل مشروط بما يوفره الشاعر في السياق من قرائن مهما كان نوعها تسند الناقد في بحثه عن وجه مقبول.

يمكن اعتبارها إذن مسوغات للتأويل، فابن وكيع لم يقبل بمبدأ تغاير القراءات مطلقا، وصرامة المعيار العقلي في تفتيت المعنى وإخضاع احتمالات التفسير له، جعل التأويل نوعين؛ مقبول وغير مقبول، وعلى أساسه تحاكم القراءة والفهم. فليس كل تفسير مقبولاً؛ لأن القراءة تستمد مسوغا ا من سياق النص نفسه الذي يسمح، من داخل مستوياته التكوينيـة المختلفة، بتأسيس هذا الفهم أو هذه القراءة، بل إن هذه المسوغات هي فرصة للشاعر نفسه من أجل تبريـر سياقه. وهذا التصور مرتبط بالاحتجاج بالأدلة، فيكون التفسير هو صلب العملية النقدية كلها، وعنه يتفرع تقييم العناصر الفنية، وقد لا يكون التفسير منطقيا، أو مقبولا بسبب الاعتبارات العقلية، أو اللغوية، أو البلاغية.

6- وعند قضية السرقات بدأت بعلاقتها بالإبداع. فاتضح أن الشاعر أحس بنفاذ المعاني، بمعنى أنه سبق إليها فاستهلكت. وهو كمبدع في بحث مستمر عن معنى؛ يستحيل انبثاقه ذاتيا، ولذلك فإن المقصود بالبحث هنا ليس التأمل التجربة، بل التفتيش داخل مدونة التراث (المخزون النهائي للمعاني) والأخذ منها؛ فالسرقة إذن حتميـة، لا تسلم منها شاعر. وهو ما لاحظه ابـن وكيـع أيـضا في التراث؛ من كلام الحكماء، و اعتراف الشعراء، و حالهم على مر العصور. فالشاعر خاضع لـضغط تراثه، وحصوله على معنى منه لا يجعله مستحقا له، بل يدخل في صراع معه؛ لأنه ملك غيره، ولأنه لا ينفصل عن دلالته التي صيغ فيها، وعن لغته وأسلوبه. وهي أشياء تشكّل أدلـة علـى المرجـع،

والشاعر حين يستمد ذلك المعنى، يعرفه ميزته الفني؛ فيعمل على نسخه، وإبطال صورته السابقة، باعتبار أن السابق مقصر، فيصير هو أحق به. لكن الآخذ مطالب بالعمل بفطنته على الإجادة، فالسرقة المثالية تتطلب عمليتين: الإخفاء، بطمس معالم المأخوذ، والإضافة. ومنه نفهم تغير مدلول الإبداع من الاختراع إلى الأخذ والتحوير؛ وفكرة تزيين المعنى الجديد وحسن صياغته إشارة إلى الإضافة على الصورة السابقة للنص. ومسألة الاشتراك والتوارد لا تنفي السرقة في نظره، رغم أن التصور السائد إمكانية التقاء الخواطر عند معنى واحد، دون سابق اطلاع. وكان احتجاج أنصار المتنبي بذلك حافزه لتأليف (المنصف). فمعيار الزمن هو المؤشر الخارجي الوحيد (إضافة إلى الإقرار) الذي يمكن أن يثبت التوارد؛ فكل ما هو تراث لا يمكن أن يقع فيه توارد؛ لأنه أصبح مستقلا و بعيدا، رغم الاحتفاظ بإمكانية الأخذ منه، فهوية صاحب النص هي المرجع الأساس في تحديد عصره، فإذا جهلت هويته يتحول النص إلى مرجع، يجتهد الناقد في دراسة بنيته لاكتشاف وتحديد السارق والمسروق منه. فالمقصود في الاشتراك هو المعاني العامة لا غير.

وقبل التطبيق حدد ابن وكيع قوانين للسرقة؛ فجعلها عشرة أنواع محمودة، ومثلها عشرة مذمومة؛ فالمحمودة هي أشكال من إعادة التركيب، أو التوليد، أو الزيادة أو حتى التساوي، والمذمومة تتعلق بالتركيب الناقص عن الأول، أو فساد الأخذ، أو الخطأ في آلية السرقة. وقد التزمها في التطبيق على شعر المتنبي، لكنه امتاز عن غيره بمسح الديوان كله، كأن الانتقائية تناقض الموضوعية، ومن شموليته أيضا تعرضه لجوانب النص المختلفة، معنوية أو بلاغية أو لغوية أو متعلقة بالسرقات. كما أن دراسته نصية بالدرجة الأولى، اقتصر فيها النقد على التعامل مع النص فقط، ثم هي دراسة تتبع التسلسل التاريخي والتطوري للقصائد. واتبعت نظاما ثابتا؛ تحديد النص، تقديم وصف عام، ثم تأويله (المعنى، والخلل فيه أو في المبنى أو معا)، ثم مقارنته بأصوله (التي تشبهه، مبررا أحكامه غالبا)، و المناقشة (الاعتراضات والرد عليها). فالمستويات الأساسية في نقده هي: مستوى الفهم والتأويل أو التحليل و مستوى البحث عن الأصل المسروق ومستوى الحكم أو التقييم.

فهي بشكل عام تجسد الشروط التي وضعها عند انطلاق عمله؛ أي التزام الموضوعية، والإقناع بالدليل، وعدم ضمان إيراد جميع سرقاته، و عدم الاهتمام إلا بالأبيات الجيدة المتميزة. لكن مصطلح ابن وكيع لم ينغلق داخل الأقسام المذكورة، بل يعمد عن وعي إلى عبارات يراها أدق، مثل: الأخذ، الاستعمال أو التداول، والأصل، والشبه أو المثلية، والاحتذاء، والإلمام، والقرب، والنظر.

- وقد يمكن استنتاج أثر مشكلة المصطلح نفسه في بلورة قضية السرقات على هذا النحو، فما سبق من مصطلحات متنوعة، يشير إلى الاضطراب حوله، وربما كانت المعضلة قد عادت مع المصطلحات الغربية خاصة مصطلح التناص. وعبارة (حتمية السرقة) السابقة، توضح إحساس النقاد العرب بالعلاقة الداخلية والمحتومة بين النصوص، و إلحاحهم على دور الذاكرة والرواية في تكوين الشاعر مرتبط بنوع من إنشاء علاقة بين الشاعر المبتدىء، وبين الأساليب وبين التراث. وسواء تعلق الأمر بالنسب (ليتش)، أو الإنتاج، فإن مستوى تلاقي الظاهرة بالتناص موجود، رغم أن السرقة نفسها، وبشكل مبسط لا تعادله. ففي لغة ابن وكيع وأنواع السرقات التي ضبطها توجد مكانة محورية يحتلها مفهوم أساسي في التناص وهو الإنتاج، فرغم أنه - كمعاصريه - يلح على استمرار العلاقة بين النصين إلا أن آليات (الإنتاج) واضحة في نقده، ومثالها البارز آليات الأخذ.

7- تأسس منظوره للشعر من خلال وظيفته، فالإصغاء لصوت الشاعر ليس لطلب المعرفة، كتعلم اللغة، بل للاستماع للغناء، وقد استمد الفكرة من واقعه حين انفصل الشعر عن المعرفة، ومن مقارنته بين شعر المحدثين وشعر القدماء. ومنه فإن العصر يساهم في تحديد طابع الشعر وتوجهه ولغته، والمتلقون سواء أمام المستوى اللغوي للنص المحدث، فهو لا ينظم للخواص، كما أن الشعر غناء، والمعرفة بالنغم وصناعته لا تغني عن الصوت الجميل المطرب. فالعمل الشعري مبني على (الصنعة). وهو مصطلح منسجم مع تشريع عصره، ومع نظرته هو نفسه إلى الشعر. (صنعة المغني الحاذق تقابل صنعة الشاعر). بل ومرتبطة في ذهنه بنموذج: القصيدة/المرأة الحسناء، الذي هو متصور القصيدة لدى المحدثين. فالصنعة (حداثة)، و(تمدن) لأنها بمعنى التأنق، و(احترافيةٌ) أيضا؛ إذ تلبي مطلب الحرص والتجويد.

- ويدخل فيها إيمانه بتفاوت الموضوعات، أي أنه يوجد موضوع شعري وموضوع لا يليق بالشعر. والمسألة تتعلق بمدى تطابق الموضوع مع لائحة الأغراض التي تعارفت الثقافة الأدبية على أنها النموذج، وناشئة عن تقييم الموضوع من خلال محتواه ووظيفته، انطلاقا من موقعه من الحياة الاجتماعية أو الثقافية.لكنه يتابع الأغراض بدقة، فالمشكلة الأساس بالنسبة إلى مقطوعات المتنبي عن الخمر أنه يتناوله من الخارج، فابتعد عن الأساليب المعتادة فيه، فبقيت تجربته ضحلة، وجاءت الخمرية حكما وأخطاء. والفخر بالنسبة إليه محض عادة للشعراء، ويقف عند فخريات المتنبي موقفا قاسيا، فهي كلام جهال. لكن المشكلة في الغزل تتعلق بمدى استيعاب الشاعر لمنظور الحداثة للموضوع، ورآه يناقضه؛ لأنها تقوم على اللطافة والظرف والرقة، بينما يرتبط مفهوم (الأعرابية) في

غزل المتنبي بالقَدامة والبداوة. والمديح موضوع (رسمي) يتطلب احترافية وصنعة أكبر، يقابل ما عده ابن وكيع آنفا موضوعات فارغة لا تصلح للشعر، ولذلك ركز على معانية ولغته وتقاليده.

- و المعنى فليس الفكرة المجردة فحسب، بل هو عناصر أخرى أيضا. ومستوى (اللامعنى) أو (المعنى اللاأدبي) عنده هو مستوى الكلام العادي المعلوم الذي يخلو من فائدة أو معرفة جديدة. وهناك انفصال تام بين المعنى والشكل في خطابه؛ فالمعنى لا يختلف ولا يتأثر إذا تغير التركيب، وهو ما يشكّل أساس فكرة السرقات؛ أي أنها تشريع لإمكانية انتقال المعنى إلى هيئة جديدة، دون أن يتغير، ومنه وجدت آليات للتحوير والنقل؛ بالعكس، أو التوليد..

- لكن لتقديم المعنى شروطا، فهو مرتبط بالإبلاغ والإبانة؛ وذلك هو التعليل؛ فالعلة ضرورية في تقديم المعنى، لأنها تبرير له، ولصياغته، وتوضيح يضمن الفهم، ويعطيه مقبولية لدى التلقي العقلي،كما يشترط فيه الوضوح والشرح، والسلامة من التناقض و (المحال) هنا وصف لفساد المعنى عقلا، و ينبغي أن يكون وافيا تاما، وصحة المعنى تتطلب التزام الواقع والعرف الشعري، مما يعني وضوحه وشرحه، وسلامته من التناقض أو الخطأ، وكل هذا متوقف على إدراك نواة الصنعة في الغرض، وعدم مخالفتها. لكن صحة المعنى، لا تعني إفراغ النص من طبيعته الشعرية، فتلفيق المعنى ذهنيا عن طريق البراعة، يخرج الشعر من دائرة الصنعة إلى دائرة التصنع، و لا يقصد الصدق بالمعنى الأخلاقي، فقد يبدو الشاعر مناقضا للواقع أو مبالغا، لكنه لا يفقد صدقه. ومن ثم فإن المبالغة متعلقة بكفاءة أكبر في تمثيل المعنى وإبرازه..لكنها محدودة بالعقل والواقع والعقيدة.

- بالنسبة إلى وحدة القصيدة، فإن ابن وكيع يتجه إلى إلغاء الوحدة واستبعاد السياق العام، وحصر الأولوية في البيت المفرد. فالقصيدة متوالية من الأبيات يقوم كل بيت فيها بنفسه، و يشترك مع غيره في المعنى العام أو الموضوع. فتصوره لأجزاء القصيدة لا يختلف عن تصور الأقدمين؛ ولذلك فإن المآخذ التي تخص الوحدة لا تخرج غالبا عن ملاحظة الخلل في الانتقال من قسم إلى قسم آخر.

8- ويتضح مما سبق أن الفكر النقدي المنبثق عن تصور المحدثين ولا سيما نقاد (الأزمة)، ونقاد السرقات، أولى العناية للشكل، إيمانا بالوجود المسبق للمعاني في التراث. فما بقي للشاعر هو إخراج النص في صورة جيدة، بما يوفره من حلي تزيد في بهجة روائها ورونق مائها. ونواة هذا المنظور النقدي كامنة في مفهوم (الصناعة) وما رافقه من مصطلحات؛ كالحذق والبراعة والتلطّف.. وكل تدخلات ابن وكيع تقود إلى مفهوم الصنعة أو الصناعة، الذي لا ينفصل عن معنى البراعة والاحترافية، مما يتطلب دربة وتعليما. فكل نقص في الأداء هو نقص في الاحترافية، وذلك مؤشر

على ضعف التمكن من الصناعة نفسها، ومادامت الصنعة تتعلق بالصورة أو الشكل، فإ ا هي مـا يتفاضل فيه. و قد أفضت هذه الصنعة أو الاحترافية الناتجة عن انفصال المضمون عن الـشكل، إلى نظرية البديع، التي تؤسس الفرق بين البداوة والتمدن، القدم والحداثة، وبين الاحترافية والهواية. وقد استنتجنا عددا من مواصفات الصنعة في نقده؛ فليس لها وصف محدد، فتوصف بالجودة، والحـسن، والرداءة، والاعتدال، والملاحة، وترتبط باقتضاء صورة معينة، وبالنظام، وبالحذق، كما أ ا تخـص مختلف عناصر النص الشعري كالمعنى، واللغة، والتعبير، والصورة، ومن ثم فهي تتعلق بمعايير عـدة، كالتناسب والانسجام، وصحة المعنى عقليا، وصحة الصورة ودلالتها، وصحة النظام،وصحة اللغـة، وجزالة المبنى. وهو يربط بينها وبين مفهوم (النظام)، فنظام التأليف أو البناء وما يقتضيه من تشاكل واتساق إنما يعود إلى الصناعة. لكنه يركز لا على ا موع بل على ما تفرضه الصناعة من النظام في استخدام كل عنصر، ولذا اتسع عنده مدلول النظام إلى مختلف عناصر العمل الـشعري؛ كنظـام الطباق وترك المبالغات المستحيلة، ونسق الألفاظ والعبارات (الانسجام والتآلف وترك التكرار..

- ومن هذه العناصر: الصورة، وصحة العقل هي المبدأ الذي سـيقاس عليـه تكـوين الـصورة ومستواها، فهو يتحكم في توجيه بناء الصورة؛ ولذا ألح على تعليل العلاقات التي يقيمها الشاعر بين العناصر. وقد وجد في المستند العقلي دعما لموقفه من شعر المتنبي؛ فحول صوره إلى محـض خطـأ معنوي؛ لأن الصورة بطبعها تفارق منطق العقل وتبني علاقات مغايرة أساسها تجاوزه. ومـن هـذا المنطلق (وبسبب مذهب البديع) اهتم أكثر بالتشبيه، فالشاعر مطالب بإبداع التشبيه والحرص على نظامه، مستبعدا التشبيهات المتداولات المبتذلة؛ إذ نقلت من مستوى التركيب البديع إلى مـستوى التعبير العادي. فالتشبيه تحكمه قواعد الصنعة، فلا يخرج عنها، و دور العرف مهم في تحديدها، كما أن العقل يوجه تحليل ابن وكيع حتى حينما يتعلق الأمر بمعنى الكلمات التي تكون التشبيه، أو مراتب المشبه به التي ينبغي ترتيبها عقلا.

- واتضح أن ابن وكيع لم يخلط بين الاستعارة بمعناها اللغوي كإعارة ومعناها الاصطلاحي، ومـا وصفها به من اللفظ الفاخر أو البديع، يربطها بفكرة الصنعة ومذهب البديع، فتصوره يبدو بعيـدا عن الموروث والسائد الذي لم يعل من شأن الاستعارة، لكن المبالغة في إطلاق الخيال وفسح ا ـال للمجاز، لا يتناسب في خطابه النقدي مع النظام المؤسس على العقل؛ ولذا يشترط صحة الاستعارة وموافقتها للمعنى، فالرغبة في إخضاع تركيبها للعقل جعله يقيمها بعيدا عن حقيقتها، وتناوله الذهني لها، حول أكثرها إلى مجرد أخطاء.

- والصور تتفاوت في دلالتها على المعنى، انطلاقا من مبدأ استقلال كل من الشكل والمضمون، ومن ثبات المعنى مهما تغير شكله، لكنه اهتم بعلاقة الصورة بالمعنى ودورها في إبرازه وتحقيقـه، وهـذه مسألة مهمة، خففت من قوة الفصل بين الشكل والمضمون وفسحت ا ال أكثر للقراءة. فالصورة نقل للكلام من المستوى العادي إلى المستوى الإبداعي، لكن ذلك غالبا مرتبط بشرط توفر الصياغة المناسبة.

- إن نظرته إلى المنهج الفني للشاعر كما حدده في خطابه النقدي تضمنت موقفه من اللغة. فقد آمن بتغير بنية النص الشعري بتغير ظروف التلقي (تغير ا تمع وتغير علاقته بالشعر).و الأساس في الشعر المحدث أن ينجز ويروى ليطرب، عكس القديم ، فلا معنى إذن للتعلق بالمستوى اللغوي المـوروث، الذي يدخل ضمن مكونات ثقافة الشاعر وتكوينه، لكنه لا يشكل مرجعا جماليا يحاكى ويقلـد في ظواهره اللغوية، فالتواصل مع المتلقي المحدث مرهون بلغة يفهمها، وهو يبتعد عـن الـنص كلمـا ابتعدت عنه لغته. فقد أدرك أثر (الحداثة) في لغة الشعر؛ وفكرة (الاصطفاء) أو الاختيار عنوان على منهج الصنعة والتزيين، ونتيجة لتصور الإبداع كفعل واع، ووثيقة الصلة بالحداثة؛ فالعناصر اللغوية أجزاء في بنية حسية هي أول ما يواجه القارىء ويقود ذوقه، ومن ثم حكمه. كما تعيدنا عبارته هذه إلى أساليب الأخذ، لأ ا عمليات تحويل ونقل، هو أساسا تغيير في الصياغة والتـأليف، بالنقـل إلى الجزل أو الحسن. فالأسس التي يقوم عليها نظام التأليف؛ هي الاهتمام باختيار ما يلائم الـسياق، وتتشاكل فيه الألفاظ، ثم الحرص على وضعه في مكانه المناسب؛ بترتيبه، وجودة ربطه، وكل هـذا يلخصه مفهوم النظام أو النظم.

- لكن الإلحاح على النظام في التأليف مرتبط بالمعنى، فقد يقصر اللفظ عن إيضاح قصد الـشاعر، وقد يرجح اللاحق على السابق بالإبـانة. ولذلك فإن التعقيد ضد النظام، وعكس منهج المحـدثين. وفكرة الوضوح تبين انسجام عنصر اللغة الشعرية في خطاب ابن وكيع مع منظوره العام في الصنعة والنظام، وقد يكون جانب اللغة أوفر العناصر؛ باعتبار أن المادة الطارئة على المعنى القديم السابق في الوجود، تتمظهر، حتى في حالة التصوير أو المعنى، في شكل تركيب أو عبارات بل وألفاظ.. ولهـذا فإن المصطلح المركزي في خطاب ابن وكيع يبقى الانتقاء. فالصنعة (أو الاحترافية) تتنـاقض مـع البساطة بمعنى عدم التروي وإرسال الكلام غفلا، فتلك سمة الشاعر البدوي أو الأعرابي، فجودة البناء تعود إلى حسن التخير والانتقاء، والخطأ هو سوء اختيار.

- الأشعار المحدثة قائمة إذن على الوضوح فهي لا تبهر بالمستوى اللغوي الغريب، فالشعر يتنافى مع التعقيد، وأفضل من يؤدي المعنى هو الأسهل كلاما، وعلى العذوبة، التي تنتج عن الوضوح و غاية الإطراب في الشعر؛ إذ يؤدى التعجرف وتكلف الغريب إلى تعقيد النص والذهاب بسلاسته. كما تمتاز بالرفعة، ولا يعني ذلك تعاليها إلى لغة بعيدة أو حوشية، إنما المقصود ترفعها عن مستوى اللغة (الميتة) بفرط الاستعمال في الشعر أو في كلام العامة. لكن لغته النقدية تتسع إلى شروط كثيرة؛ كالفصاحة، وليست الجفاء والتكلف والتفاصح، وكذلك الجزالة، والملاحة: فتسلم اللغة من النبو والغثاثة. لكن مطلب الصنعة يقتضي مراعاة العلاقات والتجاور بتناسب الألفاظ في تجاورها، وهو ما يعيدنا إلى سوء فهم الشاعر لتأليف النص الشعري، إذ يعتقد أنه يبهر بالتعقيد أي بشكل فارغ للفخامة، أو أنها مجرد جلبة وأصوات، دون جوهر أو ماء، كأن هذه النصوص انبنت على مخادعة القاريء بما تظهره من صعوبة تجعله يعتقد أهميتها، بينما كان باستطاعته إيصال المعنى بأقرب الطرق. ومما سبق يتضح أن الشروط التي وضعت للكلمة والعبارة، اتجهت إلى اللفظة المفردة، لكن المقصود هو نظم الكلام وتأليفه، وذلك وفق ما توجبه الصنعة في نظره.

- فقد اقترن متصوره لمذهب البديع من رونق ماء وبهجة رواء وبراعة واستيفاء النظام.. بالبيئة، وأوضح أن القدماء عرفوا أنواع البديع، لكن المحدثين تميزوا باستكثارهم منه، حتى توهموا السبق إليه. وفي استعمالاته للمصطلح في متنه النقدي، نلقى (الإبداع) بمعنى الاختراع، وفي أنواع البديع الاستعارة البديعة ذات اللفظ الفاخر. ويرد عنده المعنى البديع، أي الغريب هو الجيد اللافت للنظر. فما يشكل مدلول البديع في ذهنه، إنما هو دلالة عامة على النص المتميز، كأنه متفرد بسبب قيمه الفنية وطرق عرضه، المبنية على تصور المحدثين، فيتطلب ذلك مراعاة أنظمة الصناعة والجودة، بحيث يبدو الشكل أنيقا متميزا، وبديعا غريبا. لكن المحدثين حولوا البديع إلى ما يشبه العلم، فجعلوا له تفريعات وأقساما، تهم الناقد ليستكمل معرفته النقدية، ويقوي أدواته لمواجهة النص، وقد أورد منها شيئا يسيرا، متابعة لسابقيه، لكنه لتجنب طريقة البلاغيين في التعريفات والتفريعات، بل قدم أنواع البديع بإيجاز، وبالتركيز على الأمثلة النصية.

- فمعرفة أنواع البديع للناقد من أجل الحكم السليم، لكنها معرفة تلي إنتاج النص ولا تدخل في إبداعه، بينما يتجه عادة إلى دور العناصر البديعية في تشكيل النص، محتوى أو صياغة، والبديع يكتسي أهميته هنا بسبب تأثيراته على مستويين خاصة: مستوى المعنى والدلالة؛ لأن تمام المعنى يتحقق

بالتأليف الجيد الذي يتحقق بحسن اختيار الكلمات في نظام حسن، لكن تمام المعنى وضع لا يبدو محدودا أو نهائيا؛ فقد بنى نظرته على إمكانية الإبداع بالأخذ، بتتميم المعنى أو الزيادة فيه، وتدخل هنا طاقة العناصر البديعية وحسن استغلالها، مثل الحشو السديد والجناس والاستثناء.. ومستوى التأليف والتأنق فيه، حيث عناصر كثيرة مثل الإغراب ورد الأعجاز على الصدور وما إليها..

يمكن القول في الأخير، إن نظرية الصنعة المرتبطة في ذهن ابن وكيع بالحداثة، شكلت النواة الأساسية التي تفسر مختلف تفصلات خطابه النقدي، ومنها انحدرت مواقفه حول بنية الشعر والتعبير، بل حول الإبداع أيضا. ورغم أن عنوان بحثه ومحور دراسته هو نقد السرقات ومحاولة الإنصاف، أو على الأقل إظهاره، فإنه يبقى دراسة واسعة لكثير من جوانب شعر المتنبي الفنية والمعنوية واللغوية، قد تكون من أوسع ما أنجز حوله، وأكثرها ارتباطا بالنص.

وإنني لأتمنى - في الأخير - أن أكون قد وفقت في اجتهادي المتواضع، فتدفع محاسن الإصابات مقابح الأخطاء والزلات، فالفضل كله يعود إلى من ترعرع عقلي على فضلهم ورعايتهم من أساتذتي ومعلمي، وعلى رأسهم أستاذي المشرف الفاضل، وليس للبحث نهاية، ما دامت الأجوبة لا تغلق أبواب السؤال، والله نسأل للجميع كل السداد والتوفيق.

الطالب: عباس بن يحيى

فهرس المصادر والمراجع

(أ)

- **ابن الأثير**، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم الشيباني الجزري، المتوفى سنة: 637هـ :
المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- **إحسان عباس**:
تاريخ النقـد الأدبي عند العرب. دار الثقافة، بيروت، ط1983/4.
- **أحمد الشايب**:
أصول النقد الأدبي.مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8 (د.ت) .
- **أحمد أمين**: ظهر الإسلام. دار الكتاب العربي، بيروت، ط1969/5.
- **أدونيس** (علي أحمد سعيد):
الثابت والمتحول. دار العودة، بيروت، ط1982/3.
- **أسامة بن منقذ**، أبو المظفر مجد الدين بن مرشد بن علي، المتوفى سنة: 584 هـ :
البديع في نقد الشعر ، تحقيق: عبد.آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1987/1.
- **الأعشى**، أبو بصير ميمون بن قيس:
ديوان الأعشى، بيروت، 1980.
- **الآمدي**، أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحيى، المتوفى سنة: 380 هـ :
الموازنة بين الطائيين، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط1959/3.
الموازنة بين الطائيين، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط1972/2.
- **امرؤ القيس**، حندج بن حجر بن عمرو الكندي:
ديوان امريء القيس، ضبط: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت.

(ب)

- **الباقلاني**، أبو بكر محمد بن الطيب، المتوفى سنة: 403 هـ :
إعجاز القرآن. تحقيق: أبو عبد الرحمن صلاح. دار الكتب العلمية، بيروت، ط2001/1.
- **البحتري**: أبو عبادة الوليد بن عبيد، المتوفى سنة: 284 هـ :
ديوان البحتري، شرح: يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1987/1.
- **بدوي محمد طبانة**: السرقات الأدبية. دار الثقافة، لبنان، 1986.
- **البديعي**، يوسف الدمشقي، المتوفى سنة: 1073 هـ :
الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا وآخران،دار المعارف، مصر، 1963.
- **البرقوقي**، عبد الرحمن:
شرح ديوان المتنبي. دار الكتاب العربي، بيروت، 1986.
- **بروكلمان**: تاريخ الأدب العربي. ترجمة: عبد الحليم النجار. دار المعارف، مصر، 1961.

(ت)

- **تامر سلوم**: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، بيروت، ط1983/1.
- **التجيبي**، أبو الطاهر إسماعيل بن أحمد بن زيادة الله البرقي:
المختار من شعر بشار (شرح لاختيار الخالديين) ، تحقيق: محمد بدر الدين العلوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر
- **أبو تمام**، حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، المتوفى سنة: 232 هـ :
ديوان أبي تمام ، شرح: إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، ط1981/1.
- **توفيق الزيدي**: مفهوم الأدبية في التراث النقدي. دار سراس للنشر، تونس، 1985.
- **تودوروف وآخرون**: نصوص الشكلاييين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين الجدد، الرباط، ط1982/1.

- **التيفاشي**، شرف الدين أحمد بن يوسف بن أبي بكر، المتوفى سنة: 651 هـ :

سرور النفس بمدارك الحواس الخمس، ـذيب: ابن منظور. تحقيق: إحسان عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1980/1.

(ث)

- **الثعالبي**، أبو منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، المتوفى سنة: 429 ه :
يتيمة الدهر.تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، 1947.

(ج)

- **جابر عصفور**:
الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. دار التنوير، بيروت، ط1983/2.
مفهوم الشعر دار التنوير، بيروت، ط1982/2.
- **الجاحظ**، أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري، المتوفى سنة: 255 ه :
البيان والتبيين. تحقيق: محمد عبد السلام هارون.دار الفكر العربي، بيروت، ط4(د.ت).
الحيوان. تحقيق: محمد عبد السلام هارون. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1969/3.
- **جان كوهين**: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال، المغرب، ط1986/1.
- **الجرجاني**، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، المتوفى سنة: 471 ه :
أسرار البلاغة، تحقيق: ه.ريتـر، دار المسيرة، بيروت، ط1979/2.
- **الجرجاني**، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي، المتوفى سنة: 392 ه :
الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، و علي محمد البجاوي. المكتبة العصرية، بيروت (د.ت).
- **جمال الدين بن الشيخ**: الشعرية العربية، ترجمة:مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ. دار توبقال، المغرب، ط1996/1.
- **جميل بثينة**، بن عبد الله بن معمر العذري، المتوفى سنة: 82 ه :

ديوان جميل، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).
- **ابن جني**، أبو الفتح عثمان، المتوفى سنة: 392 ه :
الخصائص، تحقيق: محم د علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2 (د.ت).
- **جودت فخر الدين**:
شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري. دار الآداب، بيروت، ط1984/1.
- **جودت عبد الكريم يوسف**: العلاقات الخارجية للرستمية،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

(ح)

- **الحاتمي**، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الكاتب اللغوي البغدادي، المتوفى سنة: 388 ه :
الرسالة الموضحة، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1965.
الرسالة الموضحة، مع (الإبانة للعميدي)، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي.
الرسالة الحاتـمية، في: التحفة البهية والطرفة الشهية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، (د.ت).
حلية المحاضرة، تحقيق: هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1987.
- **حسان بن ثابت**، المتوفى سنة:54 ه :
ديوان حسان بن ثابت. شرحه وحققه: عبد.أ.مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2/د.ت).
- **حسن الإمراني**:
المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1994/1.
- **حسن عبد الله شرف**: النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سـلام. دار الحداثـة، بيروت، ط1984/1.
- **حسن طبل**: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، مصر، ط1998/2.
- **الحصري**، أبو إسحاق بن إبراهيم بن علي القيرواني، المتوفى سنة: 453 ه :

زهر الآداب، تحقيق: زكي مبارك. دار الجيل، بيروت، ط1972/4.
نور الطرف ونور الظرف.تحقيق: لينة عبد القدوس أبو صالح. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1996/1.
- **الحطيئة**، أبو مليكة جرول بن أوس:
ديوان الحطيئة، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1993/1.
- **ابن حجة**، أبو المحاسن تقي الدين بن علي الحموي، المتوفى سنة: 837 ه :
خزانة الأدب. شرح: عصام شعيتو. دار مكتبة الهلال، بيروت، 1987/1.
- **الحلي**، صفي الدين، علي بن عبد العزيز بن سرايا الطائي، المتوفى سنة: 750 ه :
شرح الكافية البديعية. تحقيق: نسيب نشاوي، د.م.ج الجزائر،1989.
- **حازم**، أبو الحسين بن محمد بن الحسن القرطاجني، المتوفى سنة: 684 ه :
منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972.

(خ)

- **ابن خلدون**، أبو زيد ولي الدين عبد الرحمن بن محمد، المتوفى سنة: 808 ه :
المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
- **ابن خلكان**، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد، المتوفى سنة: 681 ه :
وفيات الأعيان. تحقيق: إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
- **خليل الموسى**: التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة: 1996، عدد: 305.
- **الخوارزمي**، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف، المتوفى سنة: 387 ه :
مفاتيح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت).

(د)

- **ديك الجن،** عبد السلام بن زغبان الحمصي، المتوفى سنة: 235 ﻫ :
ديوان ديك الجن، تحقيق: أنطوان محسن القوال، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1994/2.

(ذ)

- **الذهبي**، أبو عبد الله محمد بن احمد بن عثمان التركماني الفارقي الحافظ، المتوفى سنة: 748 ﻫ :
سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرناؤوط ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1983/1.
- **ذو الرمة،** غيلان بن عقبة المضري، المتوفى سنة: 117 ﻫ :
ديوان ذي الرمة، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1995/1.

(ر)

- **الراغب،** أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل الأصفهاني، المتوفى سنة: 503 ﻫ :
معجم مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: نديم مرعشلي، دار الكاتب العربي، بيروت، (د.ت).
- **رجاء عيد**: المصطلح النقدي في التراث النقدي، منشأة المعارف، مصر، ط2000.
- **ابن رشد،** أبو الوليد محمد بن أحمد، المتوفى سنة: 595 ﻫ :
تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن كتاب : فن الشعر لأرسطو، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
- **ابن رشيق،** أبو علي الحسن القيرواني الأزدي، المتوفى سنة: 456 ﻫ :
العمدة. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. دار الرشاد الحديثة، المغرب (د.ت).
- **ابن الرومي،** أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، المتوفى سنة: 283هـ :
ديوان ابن الرومي، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1994/1.
- **ريجيس بلاشير**:

أبو الطيب المتنبي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).
- **رينيه ويليك وأوستن وارين**:
نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1987.

(ز)

- **زهير بن أبي سلمى** بن ربيعة المزني:
شرح ديوان زهير: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1988/1.
- **أبو زيد،** محمد بن أبي الخطاب القرشي:
جمهرة أشعار العرب، دار صادر، ودار بيروت، بيروت، 1963.

(س)

- **ابن سلام،** أبو عبد الله محمد الجمحي، المتوفى سنة: 232 هـ :
طبقات الشعراء. تقديم: جوزيف هل. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1982/1.
- **ستينير جورج**:
المعرفة الإنسانية، مقال منشور في: حاضر النقد الأدبي، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط1977/2.
- **السيد أحمد خليل**:
المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1968.
- **سيزا قاسم**:
القاريء والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2002.
- **سلفرمان. ج. هيو**:
نصيات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ولبنان، ط2002/1. (د.ت).
- **السيوطي،** أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، المتوفى سنة: 911هـ:

المزهر، تحقيق: محمد جاد المولى، المكتبة العصرية، صيدا، 1987.

(ش)

- **شوقي ضيف:** البلاغة تطور وتاريخ. دار المعارف بمصر، ط6 (د.ت).
عصر الدول والإمارات. دار المعارف، مصر، (1984).
الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعرف، مصر، ط1965/5.

(ص)

- **الصاحب،** أبو القاسم إسماعيل بن عباد بن العباس الطالقاني، المتوفى سنة: 385 ﻫ :
الكشف عن مساويء المتنبي. تحقيق: إبراهيم الدسوقي (مع الإبانة للعميدي)، دار المعارف، مصر، ط2 (د.ت).
- **صبحي الصالح:**
مباحث في علوم القرآن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1981/13.
- **الصفدي**، أبو الصفاء صلاح الدين خليل بن أيبك ، المتوفى سنة: 764 ﻫ :
الغيث المنسجم في شرح لامية العجم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1990/2.
- **صلاح فضل:**
شفرات النص، دار الآداب، بيروت، ط1999/1.
مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر (د.ت).
بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة: عالم المعرفة، الكويت، 1992.
- **الصنوبري،** أبو بكر أحمد بن محمد بن الحسن الضبي، المتوفى سنة: 334 ﻫ :
ديوان الصنوبري، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1970.
- **الصولي**، أبو بكر محمد بن يحيى، المتوفى سنة: 335 ﻫ :
أخبار أبي تمام.تحقيق: خليل عساكر وآخرون، دار الآفاق الجديدة،بيروت ط1980/3.

(ط)

- **طرفة،** عمرو بن العبد بن سفيان البكري، المقتول سنة: 569م :
ديوان طرفة بن العبد.المكتبة الثقافية، بيروت، (د.ت).
- **ابن طباطبا،** أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي، المتوفى سنة: 322 ﻫ :
عيار الشعر. تحقيق:طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. المكتبة التجارية الكبرى، مصر.1956.
- **طه أحمد إبراهيم**: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. المكتبة العربية، بيروت، 1981.

(ظ)

- **ابن ظافر،** جمال الدين علي الأزدي المصري الوزير، المتوفى سنة: 613 ﻫ :
غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق: محمد زغلول سلام، ومصطفى الصاوي، دار المعارف، مصر(د.ت).

(ع)

- **عباس القمي**:
الكنى والألقاب، مكتبة الصدر، طهران، ط1259/5 ﻫ .
- **عبد الحكيم راضي**: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة (د.ت).
- **عبد الحميد القط**: في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1989.
- **ابن عبد ربه،** أبو عمر أحمد بن محمد القرطبي، المتوفى سنة : 328 ﻫ :
العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين وآخرين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982.
- **عبد الستار الأسدي**:
التناص (السرقة الأدبية والتأثر)، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد44. ا لمد 11، تموز 2001.
- **عبد السلام المسدي**:

المصطلح النقدي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتورزيع، تونس، (د.ت).
- **عبد العزيز قلقيلة**:
القاضي الجرجاني والنقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1991/2.
- **عبد الفتاح لاشين**: الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام. دار المعارف، مصر، 1982.
- **عبد القادر القط**:
مفهوم الشعر عند العرب، ترجمة: عبد الحميد القط، دار المعارف، القاهرة، 1982.
- **عبد القادر هني**:
نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
- **عبد الله الجبوري**:
أبو الطيب المتنبي في آثار الدارسين. منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد،1977.
- **عبد الله الغذامي**:
الخطيئة والتكفير، (لم تحدد دار النشر)، ط1991/2.
- **عبد الوهاب عزام**:
ذكرى أبي الطيب، دار المعارف، مصر، ط1956/2.
- **عثماني الميلود**:
شعرية تودوروف، دار قرطبة، المغرب، ط1990/1.
- **عدنان قاسم**:
الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر. المنشأة الشعبية للنشر و التوزيع والإعلان، ليبيا، ط1980/1.
- **عز الدين إسماعيل**:
الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1968/2.
- **العكبري**، أبو البقاء عبد الله الحسين بن عبد الله النحوي، المتوفى سنة: 616 هـ :
شرح ديوان المتنبي (التمام)، تحقيق: مصطفى السقا وعبد الحفيظ شلبي وإبراهيم الأبياري، دار الفكر، بيروت، ط2003.
- **عمر فروخ**:

تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط1975/2.
- **العميدي**، أبو سعيد محمد بن أحمد، المتوفى سنة: 433 هـ :
الإبانة عن سرقات المتنبي، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، مصر (د.ت).
- **العمري**، أبو العباس، شهاب الدين أحمد بن فضل الله، المتوفى سنة: 748 هـ :
مسالك الأبصار في ممالك الأمصار (دولة المماليك الأولى)، تحقيق: دوروتيا كرافولسكي، المركز الاسلامي للبحوث، بيروت، ط1986/1.

(غ)

- **غراهام هو**: مقالة في النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973.

(ف)

- **الفارابي**، محمد بن طرخان، المتوفى سنة: 339 هـ :
مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن: فن الشعر لأرسطو. تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
- **فؤاد سزكين**:
تاريخ التراث العربي، ترجمة: مصطفى عرفة، طبع جامعة محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، 1984.
- **أبو الفرج**، علي بن الحسين بن محمد القرشي الأصفهاني، المتوفى سنة: 356 هـ :
الأغاني. دار الثقافة، بيروت، ط1983/6.
- **ابن الفرضي**، أبو الوليد عبد الله بن محمد القرطبي الأندلسي، المتوفى سنة: 403 هـ :
كتاب الألقاب، تحقيق: محمد زينهم عزب، دار الجيل، بيروت، ط1992/1.

(ق)

- **ابن قتيبة**، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري التوفى سنة: 276 هـ :
الشعر والشعراء. تحقيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1981/1.
- **قدامة**، أبو الفرج بن جعفر الكاتب البغدادي، المتوفى سنة: 337هـ :
نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3(د.ت).
- **أبو القاسم**، عبد الله بن عبد الرحمن الأصفهاني، المتوفى بعد سنة 410 هـ :
الواضح في مشكلات شعر المتنبي، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1986/2.

(ك)

- **ابن كثير**، أبو الفداء عماد الدين إسماعيل بن عمر الدمشقي، المتوفى سنة: 744 هـ :
البداية والنهاية. مكتبة المعارف، بيروت، ط1985/6.
- **كحالة، رضا**: معجم المؤلفين. مؤسسة الرسالة، بيروت، (د.ت).
- **كريستيفا**، جوليا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط1997/2.

(م)

- **المبرد**، أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالي، المتوفى سنة: 285 هـ :
الكامل.تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم .دار نهضة مصر، مصر (د.ت).
- **مجدي أحمد توفيق**: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.
- **محمد حسن عبد الله**: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، (د.ت).
- **محمد حسين آل ياسين**: الدراسات اللغوية عند العرب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1980/1.

- **محمد زكي العشماوي**: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار ـضة مـصر، بـيروت، 1979.

- **محمد عبد الرحمن شعيب**:

المتنبي بين ناقديه، دار المعارف، مصر، ط2 (د.ت).

- **محمد عبد المطلب مصطفى**: اتجاهات النقد الأدبي في القرنين السادس والسابع الهجريين. دار الأندلس، لبنان، ط1984/1.

- **محمد غنيمي هلال**: النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973.

- **محمد الصغير بناني**: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

- **محمد مصطفى هدارة**: مشكلة السرقات في النقد العربي. مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 1958.

- **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1986/2.

- **محمد مندور**: النقد المنهجي عند العرب.دار ضة مصر، (د.ت).

- **محي الدين صبحي**: في المعركة النقدية حول المتنبي، مجلة الفكر العربي، طرابلس، ليبيا، العدد 14، السنة الثانية، 1980.

- **المرزباني**، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى، المتوفى سنة: 384 ﻫ :

الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق: محمد علي البجاوي. دار ضة مصر، 1965.

- **المرزوقي**، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، المتوفى سنة: 421 ﻫ :

شرح ديوان الحماسة، تحقيق: عبد السلام هارون وأحمد أمين، القاهرة، 1951.

- **المسعودي**، علي بن الحسين بن علي، المتوفى سنة: 346 ﻫ :

مروج الذهب، دار الأندلس، بيروت، 1965.

- **مصطفى الشكعة**: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين. عالم الكتب، بيروت، ط1983/1.

- **مصطفى عليان عبد الرحيم**:

تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1986/2.

- **مصطفى ناصف**:
اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، ا لمس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.
نظرية المعنى في النقد العربي. دار الأندلس.بيروت،(د.ت).
الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط1981/2.
- **ابن المعتز،** عبد الله بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد، المتوفى سنة: 296 هـ :
ديوان ابن المعتز، دار بيروت، 1980.
طبقات الشعراء ، تحقيق: عبد الستار فراج، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت).
كتاب البديع، نشرة أغناطيوس كراتشكوفسكي. لينينغراد، 1935.
- **المقريزي،** أبو العباس تقي الدين بن علاء الدين الحسيني، المتوفى سنة: 845 هـ :
الخطط (كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مكتبة المثنى، بغداد (د.ت).
- **ابن منظور،** أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، المتوفى سنة: 711 هـ :
لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت (د.ت).
- **منير سلطان**:
الصورة الفنية في شعر المتنبي: الكناية والتعريض، منشأة المعارف، مصر، 2002.
تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، مصر، 1997.
الصورة الفنية في شعر المتنبي (الكناية والتعريض).منشأة المعارف، مصر، 2002.

(ن)

- **النابغة،** أبو أمامة زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني:
ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، 1976.
- **ابن النديم**، أبو الفرج محمد بن إسحاق بن أبي يعقوب، المتوفى سنة: 385 هـ :
الفهرست، تحقيق: مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
- **أبو نواس،** الحسن بن هانيء، المتوفى سنة: 195 هـ :
ديوان أبي نواس، دار بيروت، بيروت، 1978.

- **نور الدين السد**:
الأسلوبية وتحليل الخطاب. دار هومة، الجزائر، 1997.

(هـ)

- **هانز غادامار**:
فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات: الاختلاف، الجزائر، (د.ت).
- **أبو هلال**، الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، المتوفى سنة: 395 هـ :
كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري. تحقيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بـيروت، ط1981/1.

(و)

- **ابن وكيع**، أبو محمد الحسن بن وكيع التنيسي، المتوفى سنة: 393 هـ :
ديوان ابن وكيع، (ابن وكيع شاعر الخمر والزهر): تحقيق حسين نصار،. مكتبة مصر، مصر (د.ت).
ديوان ابن وكيع، تحقيق: هلال ناجي. دار الجيل، بيروت، ط1991/1.
المنصف، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار قتيبة، دمشق، (د.ت).
المنصف، تحقيق: محمد يوسف نجم، السلسلة التراثية، الكويت، ط1984/1.

(ي)

- **ياقوت**، أبو عبد الله شهاب الدين عبد الله الرومي الحموي، المتوفى سنة: 626 هـ :
معجم الأدباء.دار الفكر، بيروت، ط1980/3.
معجم البلدان، دار بيروت ودار صادر، بيروت، (د.ت).

مراجع باللغة الفرنسية

- Joelle Gardes-Tamine et Marie-Claude Gubert: Dictionnaire de critique littéraire, (Cursus), Ed. Armand Colin, Paris; 2eme éd, 2002.
- Josette Rey-Debore (sous sa direction): Le Robert &Cle: Dictionnaire du Français, Paris 1999.
- Gerard Gendombre: Les grands courants de la critique littéraire, Seuil, Paris, 1996.
- L. Somoville: Intertextualité. In: Méthodes du textes, Ed: Duculot, Paris, 1987.
- Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, Traduit par: Myriem Bouzaher, Ed: Grasset&Pascal, 1994.

فهرس المحتويات

الفصل الثالث

تفسير النص وتأويله

الفصل الرابع

السـ ـرقة والتنـ ـاص

الفصل الخامس

نظريـ ـة الشعـ ـر

الفصل السادس

بنية التعبيـر الشعري